DUMITRU UNGUREANU

a.k.a.

M. V. POP

# 10 LEGENDE ALE BLUESULUI

marineasa

# CUPRINS

CUM AM DESCOPERIT BLUESUL ..... 2
MULŢUMIRI ..... 3
1. Legenda fondatorului: CHARLEY PATTON ..... 5
2. Legenda părintelui-preot: SON HOUSE ..... 11
3. Legenda iubitului rătăcitor: ROBERT JOHNSON ..... 17
4. Legenda băiatului de aur: JOHN LEE “SONNY BOY” WILLIAMSON ..... 27
5. Legenda numelui sucit: SONNY BOY WILLIAMSON ..... 34
6. Legenda lupului cântăreţ: HOWLIN' WOLF ..... 42
7. Legenda legendelor: MUDDY WATERS ..... 49
8. Legenda bluesului: WILLIE DIXON ..... 59
10. Bluesul durerii de a trăi: CANNED HEAT ..... 72
BIBLIOGRAFIE ..... 81

# CUM AM DESCOPERIT BLUESUL

Aveam vreo şase-şapte ani. Mama învârtea mămăliga, într-un tuci pus pe plita cuptorului, afară, sub o polată, un fel de baracă ridicată pe stâlpi de lemn înfipţi direct în pământ, cu pereţi din scânduri negeluite şi acoperiş de ţiglă afumată. Acolo era "bucătăria de vară". Cum da iarna, tuciul, oalele de lut, lingurile de lemn, căpisterea cu mălai, pirostriile, masa cu trei picioare, rotundă şi scundă, şi restul angaralelor se mutau în tindă, pe (lângă) vatră.

Mama învârtea mămăliga şi jelea încet. Murise cineva în familia noastră. De ce oare mi s-a întipărit în memorie jelania mamei ca un cântec cum nu mai auzisem şi nu aveam să mai aud vreodată?

Mama îşi expunea durerea în faţa lui Dumnezeu. Va fi auzit-o CeI-de-sus? N-am să ştiu cât voi trăi! Peste zece ani, şi mama era chemată Acolo, Sus, iar eu m-am trezit jelind, fără să vreau, din adâncul fiinţei mele, în felul următor: "Aoleu, mamă, pe mine cui mă laşi?"

Cred că acesta este bluesul: un cântec care exprimă durerea de a trăi! Restul poate fi artă, comerţ, lăutărie, industrie, profesiune, distracţie, show-biz, legendă, legende...

Dumitru Ungureanu
4 martie 1997

# MULŢUMIRI

Când am început să semnez "video-cronici muzicale" cu pseudonimul M.V. Pop în revista *Pop Rock Show,* ulterior apărută sub sigla *Vox Pop Rock,* nu-l cunoşteam pe Andrei Partoş decât din scris şi din emisiunile radio. Mi se păruse că o rubrică video lipseşte în revistă, eu aveam câteva video-casete cu muzică rock şi-mi plăcea să comit dizertaţii pe marginea (vizionării) lor. Andrei a lansat rubrica fără să ştie despre mine cine sunt şi "ce-am făcut în ultimii 5 ani" ... Ne-am cunoscut abia peste vreo şase-şapte luni, răstimp în care publicase săptămânal "cronicile" mele. Nu cred să-i fi mulţumit vreodată că mi-a fost naş muzical! O fac aici, şi sper că vom colabora mai bine la revista care - fără el - ar fi doar o amintire!

Scriind despre rock, mi-am făcut prieteni în diferite localităţi, tipi care - ca şi mine - se chinuiseră ani (grei) de zile şi, mai ales, nopţi, înregistrând emisiuni pe unde scurte de la Europa Liberă, BBC, Vocea Americii şi alte posturi de radio darnice în muzică. Ştiu un tip care a colectat o cameră întreagă de fişe cu "date tehnice" ale trupelor şi discurilor, o arhivă încă nesistematizată. Între prieteni, Ştefan Neagu din Slobozia. Mi-a scris întâiul, vrând să afle cam ce putea "ciuguli" de la mine, într-un schimb colegial de informaţii/înregistrări. EI a ciugulit doar; eu însă, m-am înfruptat masiv! Omul este, probabil, cel mai entuziast colecţionar al muzicii anilor '65-'75, un devotat al bluesului şi un fan Canned Heat cum n-am cunoscut altul! Generos, iscusit, răzbătător, insistent, fără să se lase doborât de insuccese temporare, a fost pentru mine mobilul, agentul viu care m-a determinat să trec peste multe râuri... N-am apucat să bem decât o bere împreună. Aş dori să trăim ziua aceea când vom sta pe o grămadă de discuri şi vom copia credite", răscolind "documente" uitate, în care zac comori neştiute!

Prin intermediul lui Ştefan Neagu l-am "cunoscut" (vorba vine - nu ne-am văzut vreodată!) pe Sorin Dorneanu din Suceava. N-am ajuns să bem "cărămida şeea" de vodcă, pe care ne-o tot promitem telefonic. Să spun aici cine e Sorin Dorneanu, să afirm că doarme pe teancuri de *New Musical Express* şi *Melody Maker*, să scutur rafturile colecţiei sale - iată o îndrăzneală pe care nu mi-o asum! Când colecţia sa de muzică - poate cea mai mare din ţară - va deveni publică în cadrul fundaţiei plănuite, se vor scrie nişte articole în ziare, se va face hărmălaie radio-televizată exact trei zile, ca la noi! Dar pentru omul care ascultă/colecţionează

muzică de peste 35-40 de ani, excesele mediatice vor fi superflue. Pentru că interesul colecţiei sale este în primul rând cultural! Într-o ţară de inşi superficiali, Sorin Dorneanu este o bornă stabilă, de unde poate începe măsurarea unuui drum pe care încă n-am pornit cum trebuie!...

Mulţumirile mele altui iubitor de blues - Virgil Herban din Braşov. Discret şi tenace, darnic şi răbdător, Virgil mi-a pus la dispoziţie câteva materiale pe care le-am căutat zadarnic aiurea. Prin el am căpătat ajutor din partea lui Bebe Chirilă, câteva videocasete utile.

Doctorul Edgar Macarie din Brăila primeşte o reţetă cu mulţumiri, deocamdată prin intermediul aseptic al hârtiei. Alexandru Şipa, nu mă îndoiesc, ştie de ce îl gratulez public.

Florian Pittiş n-are nevoie de mulţumirile mele ca să fie cine este. În schimb, eu am avut nevoie de prezenţa lui, ca să mă definesc - prin delimitare -, fapt pentru care nu pot decât să-i mulţumesc.

Lui Nelu Stratone mă declar dator pentru cel mai bun disc de blues balcanic. N-aş putea uita de la mulţumiri pe Gabi Gomboş, care se declară “coşmar pe strada morţii”, dar capotează ca orice bătrân bluesman la o sticlă de tărie.

În ciuda faptului că nu-i cunosc, adresez mulţumiri doamnei Daniela Caraman Fotea şi domnului Florian Lungu, primii autori care au îndrăznit să editeze un dictionar rock în limba română, Dicţionar-abecedar al cine ştie câtor generaţii!

Editorul Gabriel Marineasa primeşte acum mulţumirile mele inevitabile - pentru provocarea lansată/asumată cu acest volum.

În Timişoara mai sunt destinatari ai mulţumirilor mele - Gabriel Humelnicu, pentru tot ce-am pătimit împreună atâţia ani; Emil Biebel, pentru entuziasmul cu care îmbrăţişează cauze ghinioniste; şi neasemuitul Daniel-Silvian Petre, pentru gestul său generos!

Mai am să-i mulţumesc lui Emil Răducanu din Iaşi, deocamdată pentru cartea lui, care a fost o încurajare pentru mine.

Am două mulţumiri speciale “fraţilor” mei Petrică Mateş şi Romeo Tudorache, cu care mă cert aproape zilnic pe teme absolut ne-bluesistice; dar fără cearta lor, aş fi foarte singur!

În final - mulţumirile pentru familie: soţiei mele, Maria, care îmi rabdă izolările şi cheltuielile; fiicei mele, Isabela, care a desenat portretele; şi fiului meu, Vlad, care îngrijeşte efectiv casetele si discurile cu energia şi pasiunea unui viitor colecţionar. Acestora le declar iubirea mea!

Tuturor, mulţumiri repetate!

Dumitru Ungureanu
martie 1997

# 1. Legenda fondatorului: CHARLEY PATTON

Certificatul de deces consemnează la rubrica “Profesia” - fermier. Dacă ar fi fost numai atât, azi nu s-ar mai vorbi nimic de Charley Patton. Dar el este socotit unul dintre “părinţii bluesului”, alături de Tommy Johnson, Blind Lemon Jefferson, Tommy McClennan, Fred McDowell, Son House şi alţii. Influenţa muzicii sale asupra celorlalţi îl plasează în postura, singulară, de “Fondator”. Poate e prea mult zis; bluesul n-a dus lipsă de exagerări fermecătoare.

Data, locul şi cauza morţii sunt cunoscute: 28 aprilie 1934, Indianola, Mississippi, atac de inimă. Necunoscut îi este mormântul din Holly Ridge. Incert este şi anul naşterii sale, surse diferite indicând 1881,1887 sau 1890. Sheldon Harris trece, în “Biblia” bluesului, anul 1887. Biografii Stephan Calt & Gayle Wardlow înclină către 1881, argumentând că la începutul anilor 1900 Patton era căsătorit prima dată, şi în 1908 a doua oară. Va fi fost el, Charley Patton, un mare cuceritor de femei, un violent şi belicos iubăreţ, totuşi e greu de crezut că se va fi căsătorit la vârsta de 13-14 ani... Combinarea precoce cu o femeie era obişnuită într-o familie numeroasă, de circa 20 de suflete, şi aşa era familia lui Patton. Născut pe o plantaţie situată între localităţile Edwards şi Bolton, comitatul Hinds, Mississippi, Charley Patton nu “beneficia” de culoarea neagră obişnuită a celor din neamul său. De aceea se presupune că ar fi fost fiu nelegitim, pe care mama lui, Amy, l-ar fi făcut cu alt bărbat, nu cu Bill Patton, predicator în zile de sărbătoare, arendaş de ferme şi cântăreţ de gospel. (S-a mers până acolo cu presupunerea încât s-a crezut c-ar fi ... portorican!) De crescut, Charley a crescut în numeroasa familie condusă de Henderson Chatmon, din care au provenit muzicanţii Chatmon, faimoşi în anii '20-'30. El însuşi cântăreţ la vioară, Henderson Chatmon şi-a educat copiii muzical, făcând din ei interpreţi merituoşi ai muzicii populare americane, şi ai oricărui gen ascultat în zonă - valsuri, pas-de-doi, polci, tot soiul de jocuri populare. Iată ce-şi amintea Sam Chatmon, unul din fraţi, despre copilăria sa şi despre fratele vitreg Charley Patton:

“Tatăl meu cânta de pe vremea sclaviei, de când albii vroiau ca el să cânte şi-atunci cânta chiar dacă n-avea chef de cântat! Când m-am făcut destul de mare ca să ţin minte unele chestii, el cânta odată lângă casă, şi i-am cerut să mă lase să încerc şi eu. Mi-a zis: «Nu, tu eşti prea mic să cânţi, mai aşteaptă!» Eu m-am pitit după un zid şi-am spionat unde pune fratele meu chitara când pleacă la câmp. Am luat-o şi-am încercat s-o fac să sune, şi ciupind-o, i-am rupt o coardă. Am pus-o îndărăt. Când fratele meu s-a-întors, a zis: «Cineva a umblat la chitara mea!» Am zis: «N-am fost eu ăla!» Ca să vezi cum am început din timp să mint!. .. Când i-am spus lui tata că sunt destul de mare ca să cânt, m-a ascultat, iar eu am greşit un acord. Cântam la chitară. Tata ii zis: «Adu-mi vioara, şi lasă-mă să-ţi arăt cum se cântă corect!» Şi-atunci eu şi el am stat jos şi-am cântat poate vreo două ore... “

Toată familia Chatmon era pusă pe cântat. Tot Sam Chatmon îşi amintea cum se forma ansamblul instrumental:

“Cântam la vioară, banjo, mandolină, saxofon, clarinet, chitări, tobe şi la orice altceva ce se putea ciupi, lovi, scutura, ce se putea face auzit, fie că împrumutam, fie că fabricam noi!”

Parcă vezi prispa casei, într-o seară, după o zi de muncă mai uşoară: unul din copiii cei mici se chinuie să scoată acorduri corecte dintr-un banjo, vine un frate care ştie, şi-i arată el, apoi alt frate aduce o chitară, apoi altul apucă o tobă mică sau o tamburină, un frate care nu vrea să se deplaseze în casă după vreun instmment apucă un băţ şi loveşte ritmic în stâlpul cerdacului, alt frate scoate clarinetul, tatăl iese să-şi fumeze luleaua din cocean de porumb, şi după ce-şi ascultă un timp copiii,

cere să-i aducă vioara, şi toţi încing în amurg un cântec melancolic, scoţând din bucătărie pe mama sleită de puteri, care cere linişte, dar se lasă vrăjită de muzică, şi începe o litanie îngânată, susţinută de fete, care intră una după alta, şi melodia trece la vocea gravă a tatălui, sau la una a fratelui mai mare, şi se transformă în blues... Spre deosebire de Chatmoni, care au făcut şi-au înregistrat muzică de tot felul, de la valsuri la step, Charley Patton a evoluat către o muzică numai pentru negri, cum era considerat la acea vreme bluesul. Tot Sam Chatmon spunea:

"Nu mi-a plăcut ce cânta Charley. A fost fratele meu, dar el cânta numai într-un fel (Cântând:) Saddle up my pony, hook my blackmare... Nu-mi place asta! El ciupea bine chitara, dar arunca, dădea cântecele afară ca şi cum cineva era lovit de moarte!"

Involuntar, Sam Chatmon dă o definiţie foarte plastică a bluesului: a cânta ca şi cum cineva ar fi lovit de moarte! Evident, bluesul "criminal", prea pământesc şi prea tensionat al lui Patton (şi-al altora ca el) nu avea trai comun cu superficialitatea drăguţă a muzicii Chatmonilor. În felul de a cânta al lui Patton se regăseşte mai degrabă gravitatea plină de evlavie a gospelurilor învăţate de la predicatorul Bill Patton. De altfel, câteva din cântările bisericeşti obişnuite comunităţilor baptiste negre au fost înregistrate pe disc de Charley Patton şi Son House, între anii 1929-1934. Son House îşi amintea că:

"Nu ne-au sanctificat pentru chestia asta, iar nouă ne plăcea să încurcăm lucrurile la înregistrări, ştii ... De fapt, n-a fost cine ştie ce de capul nostru, eram doar nişte bătrâni băutori de whisky şi cântăreţi de blues! Asta eram!"

Viata lui Charley Patton s-a schimbat o dată cu mutarea sa şi a familiei sale pe plantaţia Dockery, în inima Deltei, către anul 1900. Delta Mississippi nu este, cum se înţelege pe la noi, spaţiul dintre braţele fluviului la vărsarea în ocean. Delta Mississippi este un teritoriu cuprins între fluviul Mississippi şi afluentul său din stânga, Yazoo River, teritoriu ce aparţine statului Mississippi. Fluviul cu acelaşi nume atinge Golful Mexic mult mai la sud, pe teritoriul statului Louisiana. Pământul mănos al Deltei era un soi de pământ al făgăduinţei pentru fermierii albi sau negri care lucrau în arendă câteva hectare ce aparţineau marilor plantatori albi. Plantaţia Dockery era un loc unde albii stăpâneau iar negrii munceau, însă plantatorul Will Dockery avea aerul paternalist al nobililor francezi culţi, şi-şi ocrotea angajaţii. Probabil a fost cel mai bun mod de viaţă găsibil în Mississippi pentru negrii acelei vremi, eliberaţi formal din sclavie în urma războiului civil, dar lipsiţi de educaţie, lipsiţi de bani şi pământ propriu.

În această zonă, şi în aceste condiţii şi-a început cariera Charley Patton, el fiind unul din cei mulţi care cântau blues în timpul lăsat liber de munca la câmp sau în ţarcurile de vite. Poate dotat cu conştiinţa propriei valori, poate născut cu setea de libertate concentrată de generaţii în sufletul său, poate afectat de condiţia semi-bastardă a naşterii sale, Charley Patton şi-a făcut o faimă de băiat rău, recalcitrant.

Asta nu-l cobora ca artist. Şi poate că el nici nu s-a considerat artist (Son House o spune). După cum au fost consemnate lucrurile, stările de fapt din acea vreme, de surse credibile, cântăreţii de blues erau socotiţi maeştri muzicanţi, solicitaţi la nunţi, baluri şi întruniri doar în comunitatea plantaţiei unde trăia fiecare. În cârciumi au început să cânte când cârciumile au devenit o afacere profitabilă.

Faima cântăreţilor nu trecea prea mult de graniţa plantaţiei, iar ei nu considerau muzica o profesie, lucrau ca oricare fermier.

Viaţa unui fermier negru era modestă şi la limita subzistenţei. Altă soluţie de trai nu exista decât arendarea unei ferme, pe care cultivau bumbac spre vânzare şi zarzavaturi pentru consumul propriu. (Asta dacă vroiau să trăiască onest, şi nu se apucau de chestii ilegale). La început, traiul ăsta era mulţumitor, pământul era rodnic şi viaţa ieftină. Apoi, în timp, din cauza înmulţirii solicitanţilor, dimensiunile pământului ce putea fi arendat s-au redus simţitor, până la limita unde fermele au devenit nerentabile. Atunci sărăcia s-a instalat în multe familii şi a început migraţia,

au renascut conflictele. Au mai fost şi dezastre naturale: secetă, inundaţii, invazii de insecte, îngheţuri.

Poate întrezărind o viaţa mai uşoară ca muzicant rătăcitor, poate mânat de sărăcie, Charley Patton a început sa umble de colo-colo prin localităţile de ţară din Mississippi, cântând unde apuca şi unde era acceptat. Cânta chiar şi în magazinele cu mărfuri de tot felul, chiar şi pentru un pahar de whisky. În vremea primului război mondial, şi vreo zece ani apoi, cântă alături de Tommy Johnson, Willie Brown şi Dick Bankston cu preponderenţă în zona din jurul orăşelului Ruleville. “Spectacolul” lor se desfăşura cam în felul următor (descris de un martor anoim). Intrau într-o localitate cam la vremea siestei de după amiază; înaintea plimbării de seară erau postaţi fiecare la câte un colţ de stradă sau în faţa unei cârciumi, dar pe trotuarul de vizavi, care aşezat, cu chitara pe genunchi, care cocoţat pe un butoi, cu instrumentul sub braţ, legat cu o frânghie subţire, de cânepă.

Fiecare îşi cânta cântecele lui (deşi cântecele se asemănau, ca acorduri şi frazare, pentru că procesul de compunere, creaţia propriu-zisă, se desfăşura în comun fiecare cântăreţ încercându-şi ideile în concurenţă cu ceilalţi, fiecare aducând câte ceva, o idee, un acord, ceilalţi completând, furând, preluând...), iar ascultătorii mergeau de la unul la altul, şi depuneau obolul în pălăria aşezată la picioarele bluesmanului, încălţate în ghete scâlciate. Asta în cele mai bune clipe, deoarece în mod obişnuit trecătorii nu dădeau o atenţie prea mare “concertelor” astea, iar de multe ori, cântăreţii erau luaţi la goană de şerif sau de vreo bandă de scandalagii, înarmaţi ori ba.

În timp, felul ăsta de viaţă a început să-i placă lui Charley Patton, ba chiar şi-a adoptat o mască de clovn, unul pus pe glume deocheate, chefliu, beţiv, scandalagiu, afemeiat şi veşnic în lipsă de bani. Sam Chatmon îşi amintea:

“A fost un tip care făcea clovnerii cu chitara. O trecea printre picioare, o punea după ceafă, o culca pe pământ, şi nu înceta să o ciupească de corzi în tot acest timp!”

Son House spunea că:

“Charley încerca să facă o treabă memorabilă din orice, pentru că îi plăcea să joace teatru. Dacă stai şi-asculţi discurile lui, dai de tot felul de chestii trăznite... Unele sună bine... Altele nu... Unele n-au nici un înţeles, altele au... Ăsta e felul lui de a cânta când vrea să spună ceva, un gând nou, primele cuvinte care îi veneau pe buze erau «Hey, baby! Aw, so... Oh, yeah!» şi-alte asemenea chestii... Ziceam: «Charley, ar trebui să încetezi cu trăznăile, cât timp suntem băgaţi în seamă!» Zicea: «Omule, tot ce vreau e să iau plata pe ele! Care-i diferenţa?» Ziceam: «Deh, dar sunt multe prostii şi o grămadă de vechituri!» Zicea: «Care-i diferenţa, omule, dacă se plătesc?» Ziceam: «Bine, asta-i mica ta căruţă roşie”» (idee fixă)”

Howlin' Wolf, bluesmanul care l-a copiat cel mai bine pe Patton, şi ca tehnică vocală, şi ca mentalitate artistică, memora:

“Patton era un tip deosebit, dat naibii, dar iubea sticla, cum o iubeau şi restul bluesmenilor. A fost un mare băutor. Nu ştiu dacă îi plăcea să joace poker sau alte jocuri de noroc... Dar îi plăcea să bea! Cum îi mai plăcea să bea! ... Însă era un cântăreţ bun şi era iubit de toţi! Era neîntrecut, când vrea!”

Chitaristul Booker T. Washington White, mai cunoscut ca Bukka White, declara într-un interviu pentru *BBC,* în 1976, un an înaintea morţii sale:

“Nu l-am întâlnit nicodată pe Charley Patton. Pe fraţii lui, da. Nu l-am întâlnit niciodată pe Charley, dar m-am născut şi am trăit în Mississippi, şi-aveam 28 de ani când el a murit, aşa că ştiu ce spun: discurile lui se vindeau ca hamburgerii! Acesta e adevărul, jur pe Dumnezeu! N-am avut şansa să-l întâlnesc pe Charley Patton, însă n-am ascultat nimic mai mult ca înregistrările lui!”

Bukka White confirmă două fapte care asigură lui Patton un loc de prim plan în blues: popularitatea imensă, într-o vreme când nu se făcea mare caz de muzica blues; şi influenţa enormă, dincolo de cercul ascultătorilor săi direcţi. Aceste aspecte

au fost posibile datorită înregistrărilor pe discuri de gramofon, cu două feţe, relativ ieftine ca preţ de vânzare şi uşor de transportat dintr-un loc în altul. Din anul când producătorul H.C. Speir l-a descoperit, Patton înregistrează peste 40 de feţe de disc pentru casa Paramount. Vârful de sarcină a picat întâmplător în anul 1929. Atunci a înregistrat Palton cele mai multe şi mai bune bluesuri ale sale. Să ne oprim şi să ascultăm câteva.

*Poney Blues,* înregistrat la 14 iunie 1929. Poate cel mai cunoscut cântec al lui Patton, reluat de Big Joe Williams, Honeyboy Edwards şi Canned Heat, între mulţi alţii. Este ceea ce în limbaj românesc s-ar zice un cântec lălăit, tipic omului care merge cu calul şi căruţa pe un drum prăfuit şi lung cât o zi de post, şi ca să-i treacă urâtul, se alină cu un el ştie ce mormăit. Iscusinţa chitaristică a lui Patton se arată în tot felul de sunete scoase de chitară - ciupituri, bătăi pe corzi şi pe cutia de rezonanţă, ca un trap de căluţ ...

*Banty Rooster,* imprimat tot la 14 iunie 1929 (o zi foarte productivă pentru Paramount!). Este cântecul din care Willie Dixon va “extrage” *Red Rooster,* mare succes pentru Howlin' Wolfîn 1961, şi şi mai mare succes pentru Rolling Stones, de atunci încoace. Deşi un cântec”de curte”, curat rural, bluesul lui Patton nu are chestii de genul celor la care te-ai aştepta - cucuriguri, cotcodăceli etc. E un cântec lin şi lent, calm ca un cuvânt funebru Ia înmormântarea unui enoriaş de frunte al comunităţii.

*Bo Weavil Blues,* 1929. Este unul din acele cântece provocate de o calamitate naturală, iar *bo weavil* este o insectă care distruge cultura de bumbac. Apărută în Texas către 1890, insecta aceasta a produs o adevărată catastrofă plantatorilor din Mississippi, în 1915, ruinând pe mulţi. Negrii, arendaşi sau nu, au văzut în gânganie un aliat în lupta lor cu rapacitatea celor bogaţi, şi-au tratat apariţia ei ca un semn divin. Înregistrarea prilejuieşte lui Palton câteva “efecte”, cum Ii se spune azi. Ciupitul corzilor subţiri aduce cu zgomotul făcut de insectă în zbor, iar basul permanent e parcă un bâzâit sâcâitor, de-ţi vine să iei ceva şi să dai după zbârnâitoare! ...

*Highwater Everywhere,* înregistrată Ia jumătatea lui octombrie 1929. Alt blues inspirat de un cataclism, inundaţiile din 1927, cu “umeziri” în discografia unui John Lee Hooker (piesa *Tupelo,* din 1959), Albert King sau Roebuck “Pops” Staples. Aici, Patton nu-şi mai permite să trateze în cheie ironic-afectuoasă o nenorocire care afectează atât de rău comunitatea. Versurile par mai degrabă o rugăciune către Domnul, dar Domnul e sus şi păcatele lumii de jos sunt multe, nici măcar potopul nu le poate spăla. Atmosfera creată de voce şi chitară e cu asupra de măsură apăsătoare. Bătaia cu palma pe lemnul chitării aduce a sunet de tobe africane anunţând primejdia. Repetiţia versurilor - modalitate de bază în blues - se face cu inventivitate, pe un ton alarmant. Înregistrată în două versiuni, piesa schimbă orchestraţia destul de puţin, dar varianta a doua are un crescendo terminat cu un acord, o răbufnire de acorduri, mai bine zis, ce seamănă cu prăbuşirea casei luate de ape ori lovite de un spărgător de gheaţă - şi nu e vorba de acel vas al lui Dumnezeu, pe care, în groaza provocată de apă, cântăreţul şi-nchipuie că-I aude venind să-I scape din dormitorul inundat... În nici o altă înregistrare a lui n-a lăsat Patton un sunet mai grav, mai sumbru, mai înfricoşător, scos cu aparentă facilitate de corzile groase ale chitării. Să fie aici secretul că discul s-a vândut cel mai bine în “cariera” lui Charley Patton?

*A Spoonful Blues*, din aceeaşi zi de 14 iunie 1929, altă piesă ce a trecut prin filiera Dixon - Wolf, şi a încununat blues-rockul unor grupuri precum Cream, Colosseum, Alexis Korner's Blues Incorporated etc. Este expresia unei preocupări prezentă în orice repertoriu de blues - problema patului, cum ar zice un autor moralist. În fapt, este exprimarea liberă a unor preocupări arhi-banale, nu numai în viaţa bluesmenilor negri - transpunerea în cântec a apetenţei sexuale, mai mult sau mai violent exercitate în diferite ocazii, cu diferite femei. Înregistrarea păstrează una din “găselniţele” lui Patton: glisarea pe corzile chitării, cu bottleneck-ul sau cu un cuţit

(nelipsit din “arsenalul” chitaristului hoinar prin locuri periculoase), glisare ce înlocuieşte cuvintele “explicite” în versurile cântecului. Tema erotică încununează aproape fiecare blues. Părăsirea casei, călătoria cu trenul, necazurile la muncă, insatisfacţia pentru viaţa de duzină, singurătatea prin străini, dorinţa de a reveni acasă, toate se sfârşesc (cu bine) în braţele iubitei, în relaţia sexuală împlinită. Deşi dragostea îi preocupă pe toţi, ea este văzută mai degrabă ca o pacoste, nestatornică, înşelătoare, chinuitoare, scumpă, oarbă, nedreaptă. Ca şi în cântecele populare româneşti, fie ele doine din Fundul Moldovei, fie cântece de inimă albastră din mahalalele Bucureştilor. Bineînţeles, dragostea este şi un izvor imens de plăceri, un motiv de exaltare, un imbold către succes, chiar dacă nu de puţine ori se termină “Ca-n viaţă” - cu eşec, părăsire, durere, moarte,crimă. Este o temă pe care Patton nu putea să o rateze, fiind un fustangiu notoriu şi un tip care a avut patru neveste cu forme legale: pe Gertrude, la începutul anilor 1900; pe Minnie Toy, din 1908; pe Minnie Franklin, în anii '20; şi, în fine, pe Bertha Lee, din 1930 până în 1934, care l-a şi îngropat! Şi nu miră dacă Patton e gata, cum spune în Spoonful, să meargă la închisoare din cauza acestei probleme, pentru că “women goin' crazy everyday in their life 'bout a... “ (slide de bottleneck în loc de cuvântul concret!)

*Green River Blues*, o temă folclorică extrem de răspândită în Sud, cu sunete amintind de mandolinele şi viorile pionierilor albi care traversau Munţii Apalaşi, în frunte cu severul Daniel Boone, pastorul cu puşca pe umăr, dintr-un tablou pictat la 1852 de George C. Bingham.

*Elder Green Blues* - alt cântec din seria celor apropiate muzicii country. Aici se aude şi o vioară, iar răpăitul palmei lui Patton pe cutia chitării seamănă cu o tamburină. Ascultând, deodată vezi cu ochii minţii un tablou în ulei pe pânză, de Charles Wimar, din 1854, intitulat “Plutaşi pe fluviul Mississippi”, o lume simplă şi aspră, ca un whisky crud, ca un blues ne-electrizat...

*Down the Dirt Road Blues*, tot din 14 iunie 1929, este o variantă proprie a unei teme binecunoscute - Rollin' & Tumblin' - pe care o prelucrase şi înregistrase pentru casa OKeh cântăreţul Willie Newbern, la 14 martie 1929, sub chiar titlul care avea să aibă o viaţă lungă, practic viu şi azi, şi cunoscută în toată lumea bluesmenilor de aiurea. Varianta imprimată de Patton e dominată de o percuţie (obsedanta bătaie cu palma pe cutia de rezonanţă) agresivă şi intensă, cu acorduri reduse la o părere, o atingere ca şi întâmplătoare, să nu se uite că e la mijloc un chitarist totuşi, şi încă unul excepţional.

Patton era un veritabil vrăjitor al instrumentului. Putea face chitara să cânte, să plângă, să ţipe, să miorlăie, să urle ca un coiot, să mormăie ca un urs. Un bluesman din Deltă, J.D. “Jelly Jaw” Short, care l-a văzut pe Patton în tinereţe, declara prin anii '60 lui Sam Charters:

“El folosea chitara să cânte, dar şi o făcea să spună «Lord, have mercy, Lord, have mercy, pray brother, pray, save poor me!» Asta făcea Patton cu chitara, asta putea să spună cu ea!”

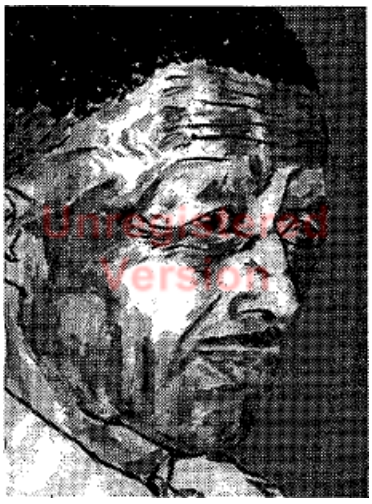
Desigur, la atâta expresivitate a instrumentului, aproape ca nu mai era nevoie de cuvinte clare, şi Patton a lăsat pe discuri o grămadă de versuri neterminate, de cuvinte neînţelese, de bolboroseli, datorate unei “estetici” involuntare, ajutată şi întărâtată de whisky.Ca să-I absolve oarecum, Son House minimaliza importanţa ce şi-ar fi câştigat-o amândoi. Dar tot House recunoştea că:

“Puteai să stai sub gura lui (Patton), era greu să înţelegi ce zice uneori ... “

Nu s-ar putea spune că incoerenţele vocii n-au o atractivitate pur muzicală. De fapt, Patton putea să fie oricum, ca om şi ca individ social; el nu a trădat ceea ce, cu un termen pretenţios, s-ar numi arta lui, iar obişnuiţii bluesului numesc chitara lui. Pentru prima dată în muzica americană, şi nu este exagerat spus că: în muzica lumii, un om şi un instrument vorbesc pe mai multe voci despre singurătate, solidaritate, izolare, comunitate, bucurie, angoasa, dragoste, moarte, Dumnezeu. Şi asta nu la modul abstract sau gongoric, nu în forme elevate şi pretenţioase, cum se

întâmpla în muzica europeană de vreo trei sute de ani. Ci simplu, clar, banal, în cuvinte obişnuite, însă cu o încărcătură emoţională absolut nouă, un fel de a fi şi de a simţi propriu Americii. Cântareţii aceştia lipsiţi de conştiinţa calităţilor artistice, lipsiţi de pretenţii" "teoretice" superioare ştiau - şi o spuneau de câte ori aveau ocazia - că bluesul este un sentiment. Pentru ei asta conta, şi ce era dincolo, se numea *nimic!*

# 2. Legenda părintelui-preot: SON HOUSE


Unregistered
Version

Puţin a lipsit ca viaţa lui Son House să aibă o turnură de roman dostoievskian! Un om religios, dedicat din copilărie bisericii, cu înnăscute calităţi de predicator, de prelat chiar, ajunge cântăreţ de blues, se complică sentimental cu mai multe femei, bea de stinge, face bani din afaceri dubioase şi ţine uneori “predici” în bisericile rasei lui, unde vorbeşte - ce altceva? - despre căile Domnului şi păcatele lumii! În sufletul lui Son House va fi fost ceva tulbure şi candid, ceva sacru şi anxios, un nămol propice desfrâului şi o lumină pâlpâitoare, ca o întrezărire a strălucirii soarelui prin oblonul unei camere de tortură. Son House a plătit bivalenţa sufletului cu acute estompări ale carierei. Îndelungatele sale tranzitări n-au stins magma desăvârşită a vulcanului din care bluesul ţâşnea cu violenţă şi măreţie înfricoşătoare. Iar vulcanii erup rar...

Son House a trăit drama conştiinţelor care nu optează pentru una sau alta din posibilităţile oferite la un moment dat talentului nativ, trăind cu iluzia că pot balansa la infinit între artă şi meserie, între biserică şi bodegă, între viaţa în anonimat şi spootlight-ul cabotin al unei scene oarecare. Şi dacă viaţa pură si simplă poate ţine, ca la Son House, 86 de ani, talentul riscă diluarea într-o confuzie, ratarea în rutină, irosirea în aşteptare, auto-iluzionarea în “neînţeles”, macerarea în obscuritate. Cine ştie dacă se va găsi cineva să limpezească apele, un biograf-detectiv, un plagiator norocos, un fan obstinat...

Eddie James House jr., supranumit Son, s-a născut la 21 martie 1902 pe o plantaţie dintre Clarksdale şi Lyon, lângă Riverton, comitatul Coahoma, Mississippi. A fost ultimul dintre cei trei copii ai unei familii obişnuite de fermieri. Tatăl, Eddie House senior, avea “înclinaţii artistice” şi făcea pe muzicantul, cântând la clarinet într-o formaţie de alămuri care se producea la picnicuri şi festivităţi ocazionale. Chiar dacă avea tangenţă cu “arta”, tatăl şi-a dorit pentru fiu o viaţă elevată, şi l-a îndrumat spre calea care ducea la o stare aproape înaltă - prin şcoală şi biserică. Era o cale rezervată claselor avute şi aşa-zis nobile, albilor în primul rând.

În Sudul începutului de secol XX, negrii scăpaţi de sclavie formau încet-încet o societate după modelul albilor, cu bogaţi şi săraci, cu burghezi şi artişti, cu “lume bună” şi “prostime” folosită ca mână de lucru ieftină. Educaţia, instruirea organizată în sistemul şcolilor laice şi religioase era nu doar parte a programelor guvernamentale, ci şi cale aproape sigură pentru accesul la un statut social respectabil. Şi cine nu-şi dorea aşa ceva măcar pentru copil? Numai că vocaţia artistică se manifestă precoce şi abnorm, iar ispitele vieţii, trăită la o intensitate viguroasă, se iveau, mai ales în comunităţile negre, la tot pasul. Houston Stockhouse, un bluesman născut în 1910, mărturisea prin anii '60 aşa:

“Eram gata să termin şi eu cinci clase elementare, şi eu, atunci, m-am apucat să fac pe bărbatul, deh, se trezise «talentul» în mine, şi ca să arăt ce pot, m-am însurat cu o fată ... bun, şi-atunci s-a dus naibii şcoala mea, şi-am uitat şi bruma de învăţătură căpătată ... “

Pentru unul care încerca să urce “treptele societăţii”, bluesul reprezenta, în cel mai bun caz, o rătăcire de tinereţe. Câteva ore de distracţie sâmbătă seara, după încheierea săptămânii de muncă, erau o excepţie admisă de la rigorile unei vieţi superioare şi chiar de la rigorile educaţiei. O băutură la un bar, laolaltă cu prietenii, un dans pe ringul cu duşumea ceruită din localul special amenajat şi o vizită la bordelul de pe străduţa dosnică, după miezul nopţii şi pe furiş de ochii fetei pe care ai condus-o acasă, iată plăcerile rezervate nu doar clasei lucrătorilor sezonieri, ci şi angajaţilor cu salariu asigurat şi cu năzuinţă de mai bine. Pentru această lume, a te

amesteca sau a te dedica bluesului, presupunea o atracţie maladivă către viaţa josnică, instinctuală, o cedare de la îndatoririle cumsecade. Cine intra în jungla cântăreţilor de blues, era categorisit definitiv ca individ decăzut, unul care şi-a dezbrăcat calitatea de om. Explicaţia acestei atitudini, extrem de severă, îmbracă două aspecte.

Primul ţine de originile şi natura bluesului. În opoziţie cu cântecele care se cântau în biserici, aşa-numitele gospel, bluesul se cânta îndeosebi în cârciumi, când oamenii se îmbătau, când aveau clipe grele şi “negre”, când li se ura cu viaţa şi munca şi le venea cheful de plecare, de scandal, de femei străine. Foarte mulţi oameni - şi negri, şi albi - considerau muzica blues ca inspirată de forţele răului, dacă nu chiar o manifestare a Diavolului însuşi. Imoralitatea, licenţiosul, erotismul exacerbat, apucăturile beţivilor; ale jucătorilor de poker, ale chefliilor, proxeneţilor, ucigaşilor, violenţa şi duritatea vieţii de fermier neînsemnat, destinul jalnic al prostituatelor, activităţile dubioase din timpul nopţii, vagabondajul văzut ca un mod de viaţă, în general tot ce ultragia bunul simţ, toate astea erau prezente în blues şi erau considerate de “lumea bună” simptom al decăderii societăţii, iar bluesmenii văzuţi drept sursă de corupţie. Şi mai toţi “salvatorii” negrilor – misionari albi, predicatori de culoare şi politicieni de ambele nuanţe - găseau “buba rasei” în imaginea stereotip a bluesului iresponsabil şi incurabil.

Al doilea aspect ţine de - să zicem aşa - “imaginea” protipendadei negre, aflate în proces de recunoaştere la nivel de naţiune. Într-o societate în care valoarea de referinţă se numea “bani”, a fost o consternare pentru lumea onestă constatarea că prin blues se făceau bani mai uşor ca prin muncă brută, la un nivel acceptabil de trai. În acelaşi timp, a fost un motiv de scârbă profundă pentru toată “crema” neagră să vadă că jazzmenii, şi apoi bluesmenii, sunt trataţi de unii intelectuali ca “reprezentanţi autentici” ai rasei! Toţi aceşti oameni care nu numai că vorbeau despre relele lumii lor, ci chiar le trăiau în viaţa dezi cu zi, erau aclamaţi - în Europa îndeosebi – ca “purtători ai spiritualităţii etniei lor”! Nu dorinţa de establishment, nu traiul în conformitate cu preceptele bisericii, nu respectul faţă de lege aveau trecere în prim-planul mediilor de informare şi în cercurile culturale avangardiste, ci dezordinea, improvizaţia, desfrâul! Imposibil de admis aşa ceva! “Boierimea” colorată credea sincer - şi acuza! - că bluesmenii provoacă lipsa respectului pentru rasa neagră. Acea “lume bună” năzuia ca - prin educaţie şi prin purtarea cu politeţe în orice împrejurare, fie în situaţii decorative, fie în conflicte extremiste - să obţină un loc binemeritat în cadrul societăţii americane. Cum deci să nu rejecteze bluesul, în primul rând “clasa” asta? Că bluesul avea succes la oamenii simpli şi nepretenţioşi, e altă chestiune. În fond, bluesul venea “de jos” şi plăcea lumii “de jos”... .

Sociologul Charles S. Johnson, într-o carte publicată de American Council on Education în 1941 - *Growing up în the black belt* descria astfel “sublumea” bluesului din Sudul rural:

“E o mixtură de indivizi egoişti căzuţi în afara comunităţii şi ar putea fi recunoscuţi ca o clasă sau definiţi ca o categorie socială. Ei sunt «poporul liber», vagabonzii, ticăloşii, săracii nedreptăţiţi satisfăcuti cu statutul lor, cei fără de castă şi fără de lege, negrii răi, prostituatele, cartoforii, renegaţii. Viaţa în lumea lor este grea, dar libertatea iresponsabilă este o compensaţie pentru dezavantajele inerente. Acesta e poporul care a creat bluesul şi cântecele lumii interlope. Iresponsabilitatea îi face să fie una, să aibă oarecare solidaritate. Persoanele din această pătură pot fi criminali sau «veşnic învinşi». Din partea lor, societatea nu are nici o pretenţie. Câţiva au protecţie în «lumea înaltă» şi sunt folosiţi, de albii certaţi cu legea, pentru chestii necurate - omoruri, jafuri, reglări de conturi. Poliţia îi foloseşte drept informatori. Pe aceştia, comunitatea neagră îi proscrie încă o dată, poreclindu-i «limbă, limbrici, vândut, împieliţat» şi îi consideră ca şi leproşi... “

Trista realitate nu se poate contesta sau ignora. Dar este evident că bluesul nu e doar o muzică a damnaţilor, sau - dacă este atunci reprezintă o sublimare a

conştiinţei mai bune, a năzuinţei lor de a fi cineva. (Devenit mai târziu o cale de a face bani, bluesul a adus un statut respectabil câtorva din cei care nu s-au sfiit să-l considere un dat divin, o artă fără pretenţii, o binecuvântare sufletească). Recurenţa dialogurilor dintre bluesman şi Dumnezeu, invocarea Domnului ca suprem apărător ("Lord, have mercy! Lord, have mercy on my wicked soul!" este un refren întâlnit de la Son House şi Robert Johnson, până la John Lee Hooker şi Robert Cray, şi la mulţi alţii), apelul la ajutorul lui Dumnezeu arată o credintă autentică, o religiozitate vie, în care omul exasperat e gata să se ia de gât (şi) cu divinitatea, ca să-şi obţină dreptatea şi o soartă mai bună. Chiar dacă unii bluesmeni afirmă că sunt urmăriţi de rău, de Diavol, ei nu neagă pe Dumnezeu, ei ştiu că El este prezent şi îi cer să se manifeste explicit! În general, Dumnezeu este luat ca martor pentru tot felul de necazuri, ca pierderi de bani la jocuri de noroc, pierderi de iubite, de servicii şi de copii, munci fără plată sau recolte proaste etc. Că puterea lui Dumnezeu pare uneori mai mică decât a diavolului, asta bluesmenii nu discută, n-au apetenţă teologică. Ei doar constată. Iar constatarea cu voce tare a unor tare sociale nu pică bine nici celor care le generează şi gestionează, nici celor plătiţi să le vindece...

Son House a fost un om lucid, care îşi construise o înţelegere a complexului de probleme enunţat mai sus. Răstignit între blues şi biserică şi nehotărât ce trebuie să aleagă, el a pus chestiunea alegerii în cheie umoristică. Celebrul său *Preachin' The Blues*, înregistrat în 1930 pentru casa de discuri Paramount, are câteva versuri demne de orice antologie a umorului.

*Oh, mi-am găsit o religie, am întâlnit-o în biserica baptistă,*
*O să fiu un predicator baptist, şi sigur n-o să mai muncesc!*
*Oh, dar acum predic acest blues, şi vreau ca toţi să strige*
*Făceam treabă ca un prizonier, şi timpul meu curgea pe lângă mine.*
*Oh, în camera mea m-am aplecat să mă rog*
*Şi-am chemat bluesul, şi el mi-a muncit spiritul îndelung.*
*Ob, am avut o religie, Doamne, în această adevărată zi,*
*Dar femeile şi whiskey-ul, astea nu m-au lăsat să mă închin!*

După cum se vede, în traducere liberă, Son House găsea vinovat pe altcineva că nu reuşise să păstreze "calea adevărată" în viaţă.

Ca majoritatea celor incapabili să fie fermi ...

Dacă bluesul reprezenta partea rea a vieţii, preoţia presupunea religia ca o putere. Vocea de foc-şi-pucioasă a preotului conta enorm în mitologia şi mentalitatea comunităţilor rurale. Era ca un stăvilar contra nenorocirilor naturale şi ca un simbol-talisman contra soartei rele, a morţii, a iadului şi a diavolului. Când un preot condamna de la înălţimea amvonului, vocea lui semăna cu trăsnetul divin, iar persoana vizată se prăbuşea de multe ori instantaneu la podea, cuprinsă de spasmele remuşcării. Dacă un bluesman avea nefericirea să cadă sub plesnitura de bici a preotului, el se lăsa de rele, devenea om aşezat la casa lui, familist convins, muncitor sărman şi bisericos..

Dar el simţea un imens regret după vremurile bune ale distracţiilor şi visa că într-o zi se va întoarce la blues, cum visezi să te întorci la o iubită din tinereţe. Şi chiar dacă iubita aceea a îmbătrânit, fericirea e aproape la fel de mare. Mulţi bluesmeni comiteau asemenea gesturi copilăreşti, fără să-şi piardă încrederea în Dumnezeu, convinşi că locul lor la sânul Domnului va rămâne neocupat cât se vor deda ei bluesului. O dovadă a puterii credinţei, un lucru minunat, poate singurul lucru minunat într-o viaţă chinuită!

La 15 ani, Son House ţinea predici în biserica locală din Lyon. La 20 de ani era pastor baptist, purta costum negru şi cămaşă albă, şi excela prin cuvinte dure la adresa celor dedaţi alcoolului şi încălcării legilor. Până la apusul carierei de bluesman, vocea lui va păstra duritatea imprecaţiei clericale şi va suna ca o profeţie apocaliptică, în ciuda impregnării discursului cu glume şi ironii. Ascultate fără atenţie, versurile cântecelor lui House par şi astăzi versete ale nu-stiu-cărui prooroc

veterotestamentar, mâniat de ruina rasei şi a credinţei. Un pastor din Sud era un fel de popă de la români, care îsi manifestă harul doar în zilele de sărbătoare. În rest, lucrează ca orice om sănătos, ară grădina, duce vitele la izlaz, comercializează cereale, repară motoare sau televizoare şi încearcă să uite tonul declamator în conversaţiile curente cu enoriaşii semi-respectuoşi. Son House a tăiat lemne la joagărul pus în mişcare de apă, a cules bumbac şi l-a cărat la rampă lângă maşina de egrenat, a făcut orice muncă onestă pentru a câştiga bani. Ca om al bisericii, umbla cu nasul pe sus când vedea/auzea cântăreţi de blues la uşa vreunei cârciumi sau pe veranda casei, în amurg. Ca om pur şi simplu, cuprins de nevoi şi ţintind o stare mai bună, a plecat să lucreze la Compania Oţelului, din St. Louis, pentru "fabuloasa" sumă de un dolar pe oră! Era în St. Louis în 1925, când, într-o zi, a văzut o multime de inşi înghesuiţi în jurul unui tip care cânta la chitară, având pe degetul mijlociu un flacon de sticlă, din acelea în care se păstrează medicamentele. Glisarea mâinii stângi pe griful chitării producea un sunet care l-a impresionat în chip straniu pe Son House. Din ziua aceea şi-a cumpărat o chitară, a făcut rost de un gât de sticlă şi s-a apucat să înveţe de unul singur cum se scot sunetele acelea! A învăţat aşa de bine că mai târziu a fost "profesorul" lui Robert Johnson şi al lui Muddy Waters, cei doi tipi care sunt, s-ar putea afirma, figurile emblematice ale bluesului dintotdeauna! Aşa cum aminteam mai sus, în viaţa lui Son House intervenise acea schimbare radicală, întorcându-i cu circa 180º modul de comportare în societate.

De la jumătatea anilor '20 până în 1943, Son House duce viaţa haotică a unui cântăreţ de blues. Itinerant şi nestatornic, umblă prin micile localităţi de ţară din Mississippi şi-şi cântă bluesurile pe unde poate, se însoară de două ori, oficial - cu Carrie, prin 1928 până în 1934, şi cu Evie în 1934. Dar pentru un bluesman mobil şi independent, căsătoria este o ancoră stânjenitoare. Nimic surprinzător că mariajele se pasează iute şi fără regrete, şi se reîntocmesc la fel de iute şi fără prea multă cântărire prealabilă. Pentru Son House viaţa a fost obişnuită în acest domeniu, după Evie urmând alte trei ... Eve! (Sau fiice ale Evei... )

Cariera şi traiectoria fostului predicator (care rezolvase dilema conştiinţei sale, afirmând cu umor că "nu poţi ţine într-o mână pe Dumnezeu şi în cealaltă pe Diavol!") se întretaie - dar nu seamănă - cu traiectoria şi cariera fiecăruia dintre cele trei repere ale bluesului - Patton, Johnson şi Muddy Waters. Înregistrările lui Son House din anii '30 sunt foarte puţine, gravate de casa Paramount (re-editate la Columbia în anii blues-revivalului). Afară de amintitul *Preachin' The Blues*, de menţionat sunt *Death Letter Blues* (a cărui matriţă a fost pierdută) şi *Dry Spell Blues*. Acest cântec descrie necazurile cultivatorilor de pământ în vremea secetei. Sunt câteodată asemenea perioade uscate, când cerul se menţine înnebunitor de senin, zile şi săptămâni la rând, când aerul se purifică de orice urmă de apă încă din primele ore ale dimineţii, când deja soarele pare înţepenit pe cer, aproape de vârful nemişcat al arborilor pleoştiţi, când nici măcar la umbră nu găseşti pic de odihnă, necum de răcoare, când apele pârâului din spatele grădinii sunt demult o amintire, iar râul de la marginea aşezării abia se târăşte ca un fir de salivă la colţul gurii unui muribund, iar fluviul e departe, şi nu ai nici timp să mergi acolo, fiindcă treburile zilnice te ţin lângă pământul ars, ca blestemat să fie un purgatoriu, pe care noaptea joacă tot felul de vrăjitoare şi spiriduşi ai diavolului, numai bine pregătiţi să tâmpească definitiv pe bietul om care crede în chemările mincinoase ale turmei de demoni. .. (în engleză Spell înseamnă şi vrajă; şi răstimp, iar jocul de cuvinte nu mi se pare întâmplător la un ironist ca House). Afară de aceste înregistrări "oficiale", destinate pieţei curente, în 1941 şi în 1942, în localităţile Lake Cormorant şi Robinsonville, Son House se lasă convins de folcloristul Alan Lomax să imprime pentru Biblioteca Congresului SUA. Deşi perioada era una de "restructurare a activităţii" pentru "firma" lui Son House, tot ce a primit pentru eforturile sale în slujba Congresului a fost o sticlă de Coca-Cola... Ce-i drept, rece şi bună! Şi cu gust natural!

Ca mai toti americanii, Son House părea un tip mult prea dornic să câştige bani. Dar nu se da în lături de la o faptă bună, când se ivea necesitatea. Nu degeaba fusese predicator şi om al bisericii! Se poate spune că fapta cea mai bună a lui Son House a fost că l-a învăţat pe Muddy Waters "tehnica" bottleneck-ului. Povesteşte Muddy:

"Era o sâmbătă seara, una din acelea în care n-ai altceva de făcut decât să stai cu prietenii la o bere, şi Son House cânta la noi în zonă, la cârciuma unde eram şi eu. Pe atunci eu cântam binişor la chitară şi foloseam bottleneck-ul pentru că aşa făceau mulţi tipi din Deltă. Când l-am auzit pe Son House cum cântă cu bottleneckul lui, aş fi vrut să sparg instrumentul meu, dacă mi-era la îndemână... Noroc că-l lăsasem acasă... Son House a cântat vreo patru săptămâni prin locurile noastre, şi eu am fos lângă el în fiecare noapte... Puteai să mă dai afară, după colţ, eu îl auzeam şi-l vedeam ce făcea... Tipul predica bluesul, nu-l cânta, înţelegi? Sta jos aici pe-un butoi, sau pe un scaun, sau pe o ladă, şi cânta un cântec după altul, şi toate sunau ca o predică popească, dar nu te plictisea deloc, înţelegi?"

Dar nevoia de bani a lui Son House a devenit mai stringentă decât plăcerea de a face blues. Până în 1943 fusese o prezenţă obişnuită în zona Robinsonville-Ruleville-Parchman-Lula-Tunica-Memphis. Veniturile nu-i ajungeau nici pentru cheltuieli curente. Spre deosebire de alţi negri sudişti care urcau la Chicago şi Detroit pentru a scăpa de sărăcie, Son House alege o viaţă de mic-afacerist în Rochester, New York. Îşi reia numele "creştin" de Eddie James House, şi face bani de pe urma războiului în toi, fiind asociat cu un portar de la căile ferate şi deschizând un chioşc de ţigări în gara centrală din oraşul New York.

În 1948 moare Willie Brown, prieten şi partener de turnee înainte de război. House a luat moartea amicului drept un semn de la Dumnezeu, şi a agăţat chitara în cui. Până în 1964 nu s-a mai ştiut nimic de bluesmanul Son House. Cât priveşte omul Son House... Ce va fi simţit el în perioada de boom a bluesului din Chicago, când "elevul" Muddy Waters atingea o glorie de nesperat pentru negri, când banii curgeau prin buzunarele bluesmenilor (în casieria cârciumilor şi în mâna femeilor şmechere)? E o chestiune asupra căreia se pot scrie pagini de roman... rusesc, cu rataţi de geniu înmormântaţi în provincie...

Dar America nu este (ca) Rusia, iar mitologia come-back-ului strălucitor este unul din punctele sale forte. După 1960 a inceput fenomenul numit Blues-Revival. O lungă serie de tipi au început să se agite de şi pe lângă blues, unii cântându-l, alţii vânzându-l, cei mulţi alergând zevzeci după înregistrări "document" sau de top ... Vechile discuri pe 78 de turaţii, din anii '20-'30, semnate de Son House şi de alţii din generaţia lui, ajung pe platanele gramofoanelor unor cunoscători cu studii universitare, ca Alan Wilson sau Bob Hite (fondatorii grupului Canned Heat). Eforturile publicistice ale unor John Fahey, Mike Leadbetter, Mike Rowe, Paul Oliver sau Sam Charters, conjugate cu succesele manageriale ale unor împătimiţi, au dus la răspândirea bluesului autentic în rândul ascultătorilor albi, cei care devorau discurile cu Beatles, Rolling Stones sau Animals. Piaţa albă fiind de câteva ori mai largă decât piaţa neagră (ocupată în acei ani de sound-ul Motown), s-a produs o revigorare, aproape chiar o re-naştere, o ieşire din anonimat şi o recunoaştere a valorii unor bluesmeni adevăraţi, ca John Hurt, Sleepy John Estes, Fred McDowell, Son House. Care, în plus, trăiau! Re-descoperiţi prin casele lor prăpădite de la periferia orăşelelor sudiste uitate de lume, bluesmenii sunt aduşi rapid pe scena mondială a show-biz-ului. Înregistrări, turnee, festivaluri, mii de spectatori, puicuţe cu carne albă - iată cu ce s-au confruntat bătrânii băutori de whisky, învechiţi în rele, a căror reprezentativitate pentru etnia neagră era studiată în teze de licenţă! Se poate lesne înţelege că inima lor va fi rezistat cu greu stressului. .. Şi se poate înţelege de ce clasa "superioară" a negrilor şcoliţi, consumatori de Motown, a rejectat încă o dată pe blestemaţii bluesmeni...

Din 1964, Son House înregistrează pentru şapte sau opt case de discuri, ca

Blue Goose, Columbia, Verve, Vanguard, Liberty etc. Îi sunt re-editate vechile înregistrări (un LP cu Blind Lemon Jefferson, altul cu J.D. Short), este onorat cu titlul de *Father Of The Folk-Blues* pe un LP scos de Columbia în 1965. Talentul şi importanţa sa fuseseră recunoscute la cel mai pretenţios festival al genului - cel de la Newport, 1964. Forţa bluesului său se manifestă ca o explozie în timpul turneului european din 1967, cu American Folk-Blues Festival. Iată ce scria un jurnalist francez despre prestaţia lui Son în sala Olympia:

"Miracolul a făcut ca la Paris, Son House să se găsească singur cu chitara în faţa a 5000 de persoane. Complet implicat în cântec, el n-a remarcat incidentul tehnic care l-a privat de volumul sonor al instalaţiei de amplificare. A continuat cântecul său vehement şi pasionat, punctat de fraze smulse cu bottleneck-ul de pe chitara acustică. La terminarea bluesului său, publicul unanim răvăşit i-a dăruit lui Son House cele mai ample ovaţii culese de un bluesman într-o sală europeană. Un veritabil artist îşi livrase mesajul interior fără să ţină seama de contingenţe ... "

Ovaţii participative obţine Son House şi la Londra, în 1970, când înregistrează în concert ultimul său disc - *John The Revelator*. Aici el pare să nu mai aibă nevoie nici măcar de chitară ca să comunice starea emoţională. Trei cântece sunt doar vocale, Son House fiind solist, iar publicul cor, într-un dialog asemănător celor purtate în bisericile negrilor, în Sud. În acest fel, "predicatorul" Son House aduce bluesul ca mesaj divin în mijlocul enoriaşilor, aşa cum o face orice preot de mir în parohia sa. Iar datorită mijloacelor tehnice, mesajul divin ajunge unde nimeni nu se aştepta, peste spaţiu şi timp...

Între 1965 şi 1971, Son House aleargă la fel ca în tinereţe, numai că de data asta pe o arie mult mai întinsă. De la Chicago, 1964, la Philadelphia, Toronto, 1965, New York, 1966, Paris, 1967, Londra, 1970, Montreux, Elveţia, San Francisco, California, şi iar Toronto, Newport, Chicago, San Francisco, New York şi iarăşi pe unde mai fusese, şi unde se făceau festivaluri şi tot felul de manifestări studenţeşti ... Multiple apariţii la televiziune şi la radio, în direct sau în filme dedicate rădăcinilor muzicii americane, fac din prezenţa lui House adevărate întâlniri cu istoria. Urma pe celuloid a trecerii sale pe la Newport, 1966, prin Londra, 1970 sau prin San Francisco, 1977 se păstrează în arhive încă necercetate cum se cuvine de pătimaşii genului, de obicei lăsaţi pe dinafară din considerente comerciale...

O scurtă secvenţă difuzată în 1996 pe un canal franţuzesc, îl arată pe Son House într-un decor special amenajat ca să "arate ca" în Sud, lângă un butoi nou-nouţ, pe un fundal de câmp în amurg. Îmbrăcat în costum, cu cravată scurtă, la modă în anii '68-'70, cu pantofii lustruiţi ca ai unui agent de bursă, House arată ca un pastor-chitarist, preocupat de chitara steel ce nu-l ascultă ... O mişcă neîncetat, o loveşte, pare că e gata să dea cu ea de pământ ... Iar mâna dreaptă gesticulează cu precipitarea nervoasă a politicianului aflat în divergenţă de păreri cu alegătorii săi ... Cu faţa rar îndreptată spre camera de filmat, Son House pare că nu-şi poate reţine râsul, el ştie de ce...

Agitaţia şi vâlva create în jurul (numelui) său, la o vârstă când oamenii se gândesc la cele veşnice, l-au împins pe Son House la excese şi la agravarea bolii de inimă. A urmat retragerea firească de pe scena bluesului. Totuşi, a mai trăit aproape două decenii, până în 1988. Invitat rar şi rnai mult decorativ la diverse manifestări universitare, s-a stins din viaţă uitat de mulţi, dar iubit de aceiaşi adevăraţi cunoscători ai bluesului, bătrâni şi ei de-acum, şi nevindecaţi băutori de whisky... sau vodcă! (Mai uşor de găsit în părţile acestea de lume, uitate parcă şi ele de Dumnezeu... ) .

... La mormântul lui Son House miroase şi azi a whisky!

# 3. Legenda iubitului rătăcitor: ROBERT JOHNSON

Unregistered Version

Istoria muzicii blues este plină de legende. Pitoreşti sau sumbre, banale sau sângeroase, limpezi sau tulburate de zeama învechită a malţului, fiecare adaugă un bob de frumuseţe la tabloul nemărginit al Sudului. Nu există frumuseţe fără durere, nu numai în Sud, ci oriunde. Şi dacă frumuseţea va mântui lumea, cum scria Dostoievski, se subînţelege că durerea va fi o prezenţă obligatorie...

Contemporanii l-au considerat pe Robert Johnson un bărbat frumos. Femeile, desigur; dar şi unii bărbaţi capabili de obiectivitate, detaşaţi de pasiunile stârnite la simpla prezenţă a lui Robert. Era unul din acei tipi care avea talentul să-i întărâte pe toţi. Femeile îl doreau cu patimă, barbaţii îl detestau, bluesmenii îl invidiau. Nimeni nu rămânea indiferent. El însuşi ajunsese să creadă că e damnat, că e posedat de diavol, deşi se persifla subtil pe tema asta...

Până în urmă cu vreo zece ani, legenda lui Robert Johnson era una din acele pagini fanteziste, cu întamplări neverosimile, cu un erou pătimaş, angoasat şi misterios; naşterea şi moartea erau cufundate în ceaţă, iar pagina părea scrisă de mintea aburită de whisky a unui autor sudist, ca Thomas Wolfe, Truman Capote sau William Faulkner. O viaţă scurtă, o trăire ardentă, dionisiacă, o jertfă pe altarul muzicii şi iubirii, o moştenire relativ redusă, ca număr de înregistrări - dar cu influenţă enormă în posteritate... Ce premise mai bune pentru o idealizare absolută s-ar putea găsi? Dar americanii nu sunt o naţiune capabilă să accepte mituri ne-elucidate. Poate de aceea rămân copilăroşi: pentru că, deşi cunosc amănunţit ce s-a întâmplat, fabulează pe tema respectivă, indiferent de implicaţiile sociale. Iar când mitul (le) aduce bani, nimic nu-i (mai) opreşte!

Până în urmă cu zece-cinsprezece ani, nici anul naşterii, nici al morţii nu se ştiau sigur în “cazul” Robert Johnson. Unii autori treceau că s-ar fi născut în 1914, 1911,1912. Moartea ar fi survenit, după aceiaşi autori, ba în 1937, ba în 1938. În fond, ce se poate aştepta din partea biografilor grăbiţi şi dornici de senzaţional, când apropiaţii lui Robert îl bănuiau (sau acuzau!) că ar fi posedat de diavol, că şi-ar fi vândut sufletul pentru a putea cânta atât de bine, şi altele... Tema muzicantului care şi-a vândut sufletul nu e nouă, şi nu e specifică regiunii Sudului. De la Faust, la Paganini, la Berlioz şi la Adrian Leverkuhn, ca să ne limităm la spaţiul european. Cât despre America, ar fi să trecem prin Salem, prin Edgar Allan Poe până la Jim Morrison şi poeţii drogaţi ai anilor '60... O temă ca oricare alta, poate mai atractivă şi comercială prin blestemăţia inclusă!

Dar Robert Johnson a fost doar un băiat de ţară talentat, chiar genial, care n-a avut noroc să trăiască prea mult, să fie uzat de glorie şi de fani. L-au uzat doar femeile ţinutului său... Ele i-au creat aura mistică a bărbatului fatal, ele l-au băgat în mormânt, ele îi păstrează şi azi o dragoste vecină cu ura, şi-l acuză încă de păcate pe care n-a apucat să le comită. “Pune o femeie să obţină ceva, şi tu n-ai altceva de făcut decât să stai şi să vezi ce se întâmplă!” spune un erou negru din lumea lui Faulkner, lume în care a trăit şi acest veritabil personaj faulknerian, care este Robert Johnson.

Bunicii lui Robert s-au născut sclavi şi au fost eliberaţi după războiul civil. Mama lui Robert, Julia Ann Majors s-a căsătorit cu Charles Dodds jr. în anul 1889, în Hazlehurst, Mississippi, şi au avut şase copii, băieţi şi fete. Charles Dodds a fost fermier, tâmplar şi împletitor de coşuri şi scaune din nuiele, un tip respectat în comunitate şi bine-văzut de oficialităţi. Atât de respectat şi de binevăzut a fost, încât a mai făcut doi băieţi cu o metresă, pe nume Serena. Şi atât de mult şi-a iubit soţia, încât în anul 1907, când era ameninţat cu moartea de nişte fraţi, puternici în zonă, a

fugit la Memphis, unde s-a stabilit cu numele de C.D. Spencer, şi a adus din Hazlehurst pe Serena şi copiii ei, nu pe Julia Ann!

Rămasă singură să se războiască periodic cu clanul ce-i pusese bărbatul pe fugă, Julia Ann s-a aliat cu un anume Noah Johnson, un fel de pierde-vară, beţiv, cartofor şi muzicant, vorbăreţ, mincinos şi fanfaron, gata oricând să ia apărarea cuiva în primejdie, dar numai când era sigur că are de înfruntat pe cineva mai slab ca el. Acesta va fi tatăl lui Robert, căci Julia Ann, tot aşteptând pe Charles, se uscase de aşteptare, şi n-a rezistat ispitei. Văzând că Julia Ann s-a trezit la viaţă şi chiar rodeşte, Noah a fugit aiurea şi nimeni nu a mai auzit de el. Clanul fraţilor, amintit înainte, a pus gheara atunci pe pământul familiei Dodds. Oricum, Julia Ann ceda; lupta era inegală, recoltele foarte proaste, datoriile scadente.

Robert s-a născut la 8 mai 1911, în Hazlehurst. Avea numai trei ani când, în 1914, mama lui şi surorile rămase nemăritate s-au mutat cu el la Memphis, în casa domnului C.D. Spencer, fabricant de mobilă, o casă plină ca a unui patriarh biblic! Dacă traiul va fi fost greu sau nu, între cele două femei - Julia Ann şi Serena - n-a intervenit vreun incident, fiindcă Julia Ann s-a re-măritat în 1916, după ce plecase abandonând pe Robert în familia soţului. Cu numele Spencer, Robert a trăit ca un intrus încă doi ani, până în 1918, când s-a mutat în noua casă a mamei sale. Este ca şi inutilă precizarea că viaţa între fraţii vitregi a fost o lecţie aspră, care a făcut din Robert un copil cu multiple probleme şi complicaţii sufleteşti. Dacă lângă mamă-sa va fi găsit un sprijin, doar versurile cântecelor lui de mai târziu o spun. Că doar mama l-a înţeles şi l-a iubit, asta pare şi un clişeu. Oricum, lângă mamă a găsit un alt tată vitreg, un muncitor onest al pământului; pe nume Willie “Dusty” Willis. Familie tipică de fermieri cu pământ luat în arendă, cei doi lucrau din greu ca să-şi menţină traiul la nivel acceptabil, şi abia dacă mergeau o dată pe săptămână la magazin în Robinsonville, localitatea lângă care găsiseră de muncă. Pentru Dusty Willis, viaţa se reducea la a merge în spatele catârului, mânându-l la arat de dimineaţă ... “Şi arai toată ziua, toată săptămâna, tot anul - şi tot degeaba! Dacă la sfârşitul anului rămâneai dator numai cu 300 de dolari până la recolta următoare, şi dacă patronul accepta să fii dator la el, atunci puteai să zici că a fost un an bun! Puteai să zici mulţumesc proprietarului, să zici că a fost un an bun şi să-ţi doreşti un an viitor măcar la fel ca ăsta! Şi-atunci cum să nu spun lui Robert că viaţa asta nu e bună pentru un copil delicat ca el?”

E locul să precizăm că un lucrător al pământului, ca Dusty Willis, avea statut de arendaş, dar arendaş nu în sensul binecunoscut la noi, în România, de om (eventual grecotei sau jidan) care înhamă la muncă pe bieţii ţărani şi îi bate cu pumnul în cap, unul care jupoaie pe plugari şi îi înşeală pe boieri... Arendaş sau fermier era în America, şi cu frecvenţă în Sud, acel om care închiria o porţiune de teren din proprietatea unui “boier”, sau în limbajul locului - boss. Acest boss era stăpân peste mai multe mii de hectare, numite plantaţia lui ... Din plantaţia asta, parcele de câteva zeci de hectare se dădeau în arendă albilor săraci şi negrilor. Aceştia îşi munceau pământul cu mijloace proprii, contractau recolta - îndeosebi bumbac, dar şi unele cereale - cu achizitorii, o cărau la locurile de strâns anume destinate şi plăteau anual bossului pentru cât închiriaseră, nu pentru cât scoseseră pe pământul acela. Aşa că sărăcia făcea casă de lemn cu violenţa, promiscuitatea şi durerea, iar printre puţinele bucurii obţinute fără plată se număra şi muzica... Alcoolul, biserica, femeile - pe cât de părelnice, pe atât de incontrolabile se dovedeau într-un târziu...

Micul Robert este atras de muzică încă înainte să priceapă greutatea vieţii de lucrător al pământului. Primul instrument muzical care îi deşteaptă apetitul de interpret este harmonica. Alături de un prieten, formează un fel de duet la întâlnirile familiale, reproducând cu oarecare talent melodii la modă. Frecventează cursurile şcolii comerciale din Indian Creek, dar din cauza unor probleme cu vederea, abandonează învăţătura. Se pare că un timp a purtat ochelari, având un început de

cataractă. Sora lui vitregă, Carrie, şi-l amintea ca un tip drăguţ cu ochelari... Totuşi, crescând, în pofida faptului că arăta bine, nu se putea adapta lângă fete, nu se înţelegea cu ele, deoarece nu-şi putea ţine mâinile acasă, mereu se trezea cu palmele pe rotunjimile lor - iar ele erau, cum se spune, fete serioase, de familie! Astfel că toate discuţiile lui cu fetele se încheiau cu întrebarea dacă ea, fata, nu vrea să se mărite cu el, cu Robert... Până la urmă s-a găsit una care a şi făcut-o: s-a măritat cu el! Ea avea 15 anişori, el tocmai 18! Ea se numea Virginia Travis; iar căsătoria a fost încheiată oficial în februarie 1929, în Penton. După căsătorie, om cu responsabilităţi acum, viitor tată, Robert închiriază o căsuţă şi arendează o fermă pe o plantaţie la est de Robinsonville, împreună cu sora lui, Bessie, şi soţul acesteia. Călca mândru prin casa şi mergea pe drum cerând tuturor să se dea la o parte, fiindcă îl aşteaptă copilul! (După cum îşi amintea cumnatul său). Dar mândria de tată şi ambiţia de a fi considerat fermier se prăbuşesc în aprilie 1930, când atât Virginia, cât şi copilul mor pe neaşteptate. Într-un fel, s-ar zice că Domnul ştersese o eroare comisă de nişte copii inconştienţi, deşi morţi şi naşteri la vârste asemănătoare se petreceau frecvent în comunitatea neagră. Dar gurile rele, mai târziu, n-au ezitat să-l acuze pe Robert că a omorât-o pe soţie... Şi dacă ne gândim că sarcina a fost peste puterile Virginiei, nu s-ar zice că Robert este nevinovat. Darul vieţii şi al morţii îl are numai Dumnezeu!

Începuturile muzicale fuseseră marcate. Robert cânta la harmonică destul de bine, când în zona fermei părinţilor săi au apărut Son House şi Willie Brown, bluesmeni cu nişte ani de peregrinare şi cântat. Văzându-i şi ascultându-i cum omoară chitările lor, strecurându-se afară pe fereastră ca să le fie în preajmă, Robert a prins o asemenea poftă să cânte şi el la chitară, că nimic nu l-a împiedicat să o facă. Primele noţiuni - acorduri, schimbări, tonalităţi - i-au fost “predate” de Willie Brown; lecţiile propriu-zise, de Son House. Când mâinile lui Robert au încins corzile şi griful, Son House a explodat:

“Băiete, procedezi ca un tembel! Nu face asta, că fuge lumea de tine! N-o să poţi cânta nimic în felul, ăsta!”

“Da' cum se face ce faci tu?” va fi intrebat Robert.

“Uite-aşa! Priveşte la degetele mele, şi fă şi tu la fel!”

Iar Robert, cu ochii la degetele lui Son, repeta aceleaşi mişcări cu degetele sale, ca un automat. În această primă fază, Robert prelua cântece ale bluesmenilor cunoscuţi, unul dintre cele mai cântate de el fiind *How Long, How Long Blues* al lui Leroy Carr.Tot acum, în primă tinereţe, renunţă la numele de Spencer şi îşi asumă pe al tatălui său - Johnson, în căutarea căruia şi porneşte, din localitate în localitate, şi din cârciumă în cârciumă. Nu se ştie dacă l-a găsit. Într-o secvenţă a bluesului *Drunken Hearted Man*, Robert (se) plânge că tatăl lui a murit iar mama a făcut şi ea ce-a crezut că emai bine, dar pentru el (Robert) nimic nu e bun, decât băutura... (Care e altă chestiune insolubilă şi o temă generoasă muzical...)

În iunie 1930, când Son House, Willie Brown, Charlie Patton şi Louise Jordan se opresc în Robinsonville, în drumul lor spre Crafton, Wisconsin, unde erau chemaţi să facă înregistrări pentru Paramount, Robert Johnson nu se mai dezlipeşte de House şi Brown, de la care învaţă mai mult decât ştiau ei! Acum işi spune că dacă vrea să fie muzicant ca idolii lui, aşa cum visa şi cum se lăuda faţă de fete, e cazul să nu mai facă pe fermierul! Alegere obligatorie, mai ales că el nu avea un fizic de fier, ca să desţelenească şi să se lupte cu vitregiile naturii în anii cei răi ... Era un tip subţirel, cu mâini delicate şi degete lungi, cu păr ondulat şi buze provocatoare, cu ochi lunecoşi, vorbăreţ şi simpatic, la fel ca tatăl lui.

După ce-a suferit destul după moartea soţiei şi copilului, Robert Johnson s-a mutat înapoi în Hazlehurst, unde se născuse. Orăşelul era un mic centru plin de bani, deoarece aici erau birourile societăţii care construia autostrăzi în Sud, se găsea de muncă şi, inevitabil, se găseau localuri unde tot muncitorul cu leafa în buzunar intra să bea şi să asculte un cântec la modă, şi să agaţe o curvă, eventual.

Sâmbătă seara, oricine avea bani se distra după poftă, iar în localurile deschise non-stop îşi află Robert Johnson locul său de muncă, loc în care îşi desăvârşeşte talentul şi îşi dezvoltă repertoriul.

Ca să facă faţă cu bine cerinţelor consumatorilor, se pune la dispoziţia unui Ike Zinnerman, de la care învaţă toate micile secrete necesare cântatului la local. Acest Ike Zinnerman va rămâne peste ani cu amintirea unui băiat care lipsea toate weekendurile de lângă nevastă ca să înveţe blues! Pentru că, inevitabil, Robert Johnson se însurase iar, cu Callie Craft, o femeie cu zece ani mai mare ca el, care fusese măritată de două ori până atunci! Căsătoria va fi ţinută în secret, cu toate că din ea vor rezulta trei copii, iar Callie îl va iubi pe Robert cu un sentiment aproape de idolatrie! Probabil că diferenţa de vârstă a fost un impediment pentru anunţarea căsătoriei oficiale, iar Callie trecea drept prietenă şi amantă, şi nu se supăra pentru asta. Dansa cu Robert de fiecare dată când el era liber de la program, iar în zilele când şedeau acasă, undeva la o fermă din apropiere, închiriată pe numele ei, Robert culegea bumbac sau repeta singur cântecele sale, într-un loc ferit de ochii lumii.

În acei ani, puţinele ieşiri din localitatea sa, Robert le-a făcut cu Tommy Johnson şi Johnny Temple, ajungând chiar în capitala statului, în Jackson. Lent, sigur, ca marea în timpul fluxului, faima lui Robert creşte, tot mai multă lume încântată de muzica lui îi plimbă numele în zone din Mississippi şi în jur, iar femeile care dau cu ochii de el, rămân mult timp cu ochii pe el... Descoperind şi el că poate cuceri alte “teritorii excitante”, Robert îşi trimite nevasta “secretă” departe de Hazlehurst, în inima Deltei. Acolo ea clachează vrând să muncească pentru copiii ei, şi vrea să vină înapoi. Dar Robert zburase din localitate! Era din nou în Robinsonville, lângă mama lui... Aici il regăseşte Son House,şi rămâne uimit de progresul muzical făcut de Robert! Ca un semn de recunoaştere a saltului calitativ, House îl acceptă alături în turneele sale! Numai că viaţa alături de Robert Johnson va fi un adevarat calvar pentru Son House, om ponderat, dedat sticlei, ce-i drept, dar fără apucături de ibovnic bântuit de demoni. Bărbatul trecut prin multe încearcă să-I ponedereze. Ai pe cine?

“Când începea să dinte, Robert ochea una din fetele care dansau, şi apoi încerca să o scoată afară din sală, fără să dea importanţă pe cine avea aia alături, prieten, soţ, frate sau altceva .... “

Nenorocirea se lega şi de faptul că Robert Johnson ştia ca nimeni altul să stoarcă lacrimi cu muzica şi chitara sa. Despre felul său de a cânta la chitară s-a spus că “vorbeşte cu ea”, în sensul că scotea efecte care semănau a vorbe. Keith Richard, chitaristul de la Rolling Stones, îşi aminteşte că prima dată când a auzit un disc de-al lui Robert Johnson, în apartamentul lui Brian Jones, a întrebat cine mai cântă la chitară alături de Johnson, pentru că el auzea două chitări!

Johnny Shines, un bluesman care i-a fost tovarăş de hoinăreală lui Robert şi învăţăcel în acelaşi timp, îşi aminteşte:

“Am spus că Robert avea o chitară vorbăreaţă, şi multe persoane au fost de acord cu mine. Sunetul ei atrăgea mult femeile, în al căror drum n-aş fi vrut să mă nimeresc, când ele se îndreptau către Robert. Odată, în St. Louis, Robert cânta unul din acele cântece pe care el prefera să le cânte în intimitate din când în când - *Come On In My Kitchen*... (cântând:)

*Când o femeie a dat de necaz, toţi o aruncă pe jos,*
*Priveşte după prietenii ei cei buni, nu-i găseşti,*
*Chiar şi-n bucătăria mea e mai bine*
*Când afară plouă şi e vai de tine...*

El cânta foarte lent şi cu patimă, şi când a terminat şi da să plece, am vrut să spun ceva cuiva. Şi-atunci am văzut că toţi de-acolo plângeau, şi femeile, şi bărbaţii, şi chiar şi mie îmi curgeau lacrimi... “

Johnny Shines trăise experienţa într-o vreme şi într-o lume în care cântecele astea erau apropiate de sufletul ascultătorilor. Dar ascultaţi chiar azi versiunea

imprimată la 23 noiembrie 1936, ascultaţi de doua sau trei ori, cu textul sub ochi şi cu mintea liberă! Dacă la a doua ascultare nu veţi simţi vântul (extraordinar sugerat printr-o glisare a bottleneckului) şi ploaia, şi nu veţi suspina măcar, înseamnă că degeaba ascultaţi blues! Dar nu e bluesul lui Robert Johnson o muzică făcută să treaca pe lângă urechea nepăsătoare: intră şi perforează orice indiferenţă! Sau ascultaţi celebra(ta) *Love in Vain*, o bucată cu care alde Mick Jagger a rupt milioane de inimi şi a câştigat o gramada de bani! Este probabil una din cele mai profunde melodii de dragoste care s-au scris vreodată! Nimic complicat, nimic mai simplu şi dureros decât această melodie, cu textul ei de nici douăzeci de versuri! Intuiţia muzicală a lui Robert Johnson îi dictează nişte armonii pe corzile subţiri, cu ciupituri de coardă groasă ca un contrapunct al suferinţei profunde simultană tragediei despărţirii definitive, trăită la nivelul acordurilor acute... Aşa ceva nu se poate descrie în cuvinte, oricât de inspirat alese ar fi. Aşa ceva se ascultă! (Şi se trăieşte, dacă e cazul, dar eu nu doresc nimănui!)

Robinsonville era o aşezare de fermieri care îsi lăsau munca lor grea numai sâmbătă noaptea şi duminică, dar nu se îndurau să-şi cheltuiască puţinii dolari pe fleacuri şi muzică. Nici Robert Johnson nu era un fermier, ca să se simtă bine în mijlocul localnicilor, aşa că se mută într-un orăşel din Arkansas, cum s-ar spune – peste gârlă... Era Helena, cunoscutul centru de adunare a bluesmenilor de ţară. Sonny Boy Williamson II (Rice Miller), care îşi zicea pe-atunci Little Boy Blue, Robert Nighthawk, Honeyboy Edwards, Howlin' Wolf, Memphis Slim, Elmore James, Johnny Shines şi încă mulţi alţii se întâlneau pe străzile oraşului Helena, în cârciumi, la petreceri câmpeneşti, la sărbători, şi cu deosebire în localurile de dans, pline până la refuz în nopţile de sâmbătă. Stabilit în Helena, Robert Johnson trăieşte în concubinaj cu o Estella Coleman, cu nişte ani mai în vârstă (avea trecere deosebită la femeile coapte, singure sau neglijate de bărbaţi pofticioşi la carne tânără!) şi cu un băiat, întâmplător numit tot Robert, pianist începător. Acest băiat este cunoscutul, peste ani, Robert Jr. Lockwood, chitarist bine apreciat în anii '60. Lockwood va declara:

“Înainte ca Robert să vină la noi, tot ce vroiam era să cânt la pian. El m-a îndepărtat de asta doar arătându-mi cum se cântă la chitară. A fost sursa mea de inspiraţie, a stat de vorbă cu mine şi mi-a arătat secretele chitării, şi n-a zis fă asta dar niciodată după aceea nu am vrut să mai cânt la pian!” .

Şi tot în legătură cu influenţa exercitată direct de Robert Johnson, Johnny Shines recunoştea: .

"Când l-am auzit prima dată cântând, am ştiut că am găsit ceea ce căutam - să învăţ să cânt ca el! Asta vroiam!”

Traiul în Helena şi concubinajul cu Estella vor fi fost mulţumitoare până la un punct. Dar un bluesman era obligat să-şi cânte bluesul prin oraşele şi cârciumile unde oameni care nu-l cunoşteau puteau fi încântaţi şi dispuşi să plătească. Aşa că Robert Johnson, ca toţi bluesmenii de ţară, porneşte în diverse călătorii - nu se pot numi turnee, oricât ar semăna cu ştiutele, azi, angajamente - oprindu-se unde i se părea că a găsit vadul necesar şi potrivit, şi cântând tot ce vroia lumea să asculte. Pentru că - este bine de ştiut - Robert Johnson nu-şi cânta doar cântecele sale! Şi lumea nu vroia doar blues! Tot felul de cântece la modă circulau fie pe discuri, fie prin radio, fie erau aduse de alţi muzicanţi itineranţi. Aşa că repertoriul lui Johnson cuprindea cam tot ce se cere şi se cântă - de la polci dansante la hillbilly şi simple cântece sentimentale. Robert Johnson avea acel talent special pe care îl au toţi muzicienii adevărati - ca să nu scriu geniali - de a memora o melodie de la prima audiţie şi de a o reproduce oricând! Se povesteşte chiar că şi în momentele când discuta cu cineva - iar alături se auzea o melodie pe care nu o mai auzise până atunci, Robert o “înregistra” perfect, ca şi când el ar fi compus-o! Acest talent, pe care îl ştim la personalităţi ale muzicii culte, ca Mozart sau Enescu, ar fi făcut din Robeti Johnson un om deosebit de apreciat în lumea largă, nu doar muzicală, dacă ar fi trăit şi dacă ar fi ieşit din zona sa de baştină. Dar n-a ieşit decât de două ori, în

Nord, cu Johnny Shines, într-un turneu prin marile oraşe şi prin mici localuri fără pretenţii. Se pare că a fost în Canada, în Windsor, Ontario, şi a fost prezent la un post de radio. Trecerea lui Robert Johnson prin St. Louis, Detroit sau New York n-a lăsat urme în bluesul său, compoziţiile sale rămânând priponite tot în lumea rurală. Dar felul de a cânta în localuri s-a schimbat, Robert aducând alături un pianist şi un toboşar. Ca să fie gălăgia mai sănătoasă ...

Pentru Johnny Shines, ca şi pentru Son House, viaţa de "'turneu" cu Robert Johnson a fost un chin. În vreme ce Shines vroia să se odihnească după spectacol, Robert vroia să iasă în oraş, să bea ceva, să umble pe străzi şi prin locuri interesante, dacă se întorcea, fireşte, la hotel după cântare, şi nu pleca alături de vreo femeie oarecare... Nimic de mirare că în aceste condiţii Robert a avut de-a face cu tot felul de oameni, nu doar cu admiratori ai talentului său muzical ci şi beţivani, tâmpiţi, încrezuţi, sonaţi, agresivi, afemeiaţi şi amanţi de profesie, rivali de ocazie, peşti, bandiţi, gangsteri sau poliţai gata să rezolve conflictele cu bastonul... Johnny Shines povesteşte:

"Odată a cântat *Come On In My Kitchen* într-o sală de dans şi a pus ochii pe o femeie care părea topită după scula lui. Alături de sala de dans era o cameră folosită de noi ca dormitor, bucătărie, culise şi living-room. Vino la mine în bucătărie, cânta Robert cu o voce care părea scăpată de sub orice control, iar repetarea cuvintelor şi a glisărilor pe chitară căpătase... ştii, chestia-aia pe care o facem toţi cu o femeie ... Şi ce făcea Robert atunci excita al dracului ... Şi după ce a terminat cântecul, el a plecat în camera aceea de-alături... Pe urmă am cântat şi eu câteva cântece, şi când m-am dus alături să beau ceva răcoritor, i-am găsit acolo pe Robert, pe femeie, şi pe bărbatul cu care era ea şi de care nu putea să scape... Aşa că-ţi cam dai seama ce-a urmat şi cum s-a sfârşit seara..."

După cum se poate bănui, Robert Johnson a cunoscut multă lume care l-a plăcut, ca om şi ca muzicant. Dar o parte din această lume era alcătuită din femei nebune după talentele lui. Şi cel puţin o parte egală era alcătuită din bărbaţii acestor femei, care erau nebuni de gelozie când femeile îşi trădau prea plinul plăcerii stârnite de Robert! El trecea în ochii multor femei drept "omul care aduce ploaia", după titlul unui film celebru, omul cel mai frumos care călcase în oraşul cel mai urât, cum s-ar exprima sentimentele acestor femei lipsite de bucurii, dar nu şi lipsite de visuri... Fireşte, Robert nu rezista tentaţiei, şi până la urmă se încurca cu vreuna din ele, după ce proceda la tot felul de stratageme ca să scape fie de duşmănia unui bărbat, fie de gelozia plină de ură a femeilor pe care le refuzase... Iar urmarea se întrevede din versurile unui cântec, ajuns celebru în reluarea lui Elmore James - *I Believe I'll Dust My Broom:* "O să vin la tine, iubito, şi-o să mătur cu tine pe jos! Iubitul tău negru cu care m-ai înşelat azi-noapte, să-l găsesc în camera mea!"

La mijlocul anilor '30, Robert Johnson era un nume foarte cunoscut în Deltă, un muzician profesionist care putea să cânte orice, un tip care reuşise să irite destui bărbaţi ca să-şi asigure o glorie neconvenţională. Venise vremea să înregistreze câteva discuri, aşa cum făcusură "profesorii" lui - Son House, Charlie Patton sau Willie Brown. Şi pentru că omul cel mai cunoscut în zonă ca mijlocitor sigur către o casă de discuri era un anume H.C. Speir, din Jackson, Mississippi, Robert l-a căutat în vara lui 1936. Speir avea un magazin de discuri în capitala statului, şi avea un mic studio, unde făcea înregistrări cu potenţiali candidaţi la un contract cu firmele majore. Din nefericire, deşi l-a înregistrat pe Robert Johnson, n-a putut să-i înlesnească o ieşire pe piaţă, fiindcă din cele 178 de cântece livrate companiei ARC, cu care avea contract, firma nu scosese decât 40 pe discuri! Tot ce a putut face H.C.Speir pentru Robert Johnson, a fost să-l recomande lui Ernie Oertle, producător la aceeaşi companie ARC. După ascultarea unei singure piese, Oertle a decis să-l cheme pe Johnson pentru înregistrări tocmai în San Antonio, Texas, unde funcţiona studioul mobil în acea perioadă - toamna lui 1936.

Producător executiv al înregistrărilor respective s-a nimerit a fi un anume Don

Law, tip pe cât de obtuz la muzica lui Johnson, pe atât de neîncrezător în valoarea acesteia. Din cele nouă bluesuri înregistrate în 23 şi 26 noiembrie 1936, el va edita numai şapte, dar după ce primul scos pe piaţă - *Terraplane Blues* (dedicat automobilului cu acest nume) - va fi considerat succes de managerii firmei Vocalion. Două înregistrări vor fi editate mult mai târziu pe discuri de 78 turaţii - *Phonograph Blues* (unul dintre cele mai reprezentative pentru stilul lui Johnson) şi *When You Got A Good Friend*. Alte şapte cântece înregistrate în 27 noiembrie 1936 vor suferi acelaşi tratament din partea producătorului. Pe undeva este de înţeles reticenţa lui Don Law. Muzica lui Robert Johnson avea ceva nou si nemaiauzit încă, iar Law nu era omul care să aprecieze noutatea. Dacă e să ne oprim puţin asupra câtorva cântece, explicaţia ţine de evidenţă.

*They're Red Hot* este o piesă cântată în ritm rapid, cu versuri rostogolite precipitat, în acompaniament redus la minimul de acorduri - ca o reclamă muzicală (ceea ce a şi fost peste câţiva ani, a se vedea episodul dedicat lui Sonny Boy Williamson (Rice Miller). *Walking Blues* introduce pentru prima oară un bas umblător concomitent artificiilor care constituiau mândria chitariştilor de blues. Auzi cum umblă cineva pe ritmul acestei piese şi ai tendinţa să faci paşi, lăsând deoparte hârtia pe care te chinui să scrii câteva fraze, camera în care te-ai izolat de familie să faci pe eruditul, oraşul în care îţi pierzi viaţa cu o slujbuliţă fără atractivitate... *Preaching Blues* - despre care s-a spus că este o prelucrare a piesei lui Son House - Preachin' The Blues - este în fapt o parodie strălucită a bluesului şi a stilului “preotului” Son House! Şi nu cred că s-ar putea găsi o dovadă a preţuirii unui “elev” pentru “profesorul” său, mai elegantă şi mai adevărată decât această pastişă ce atinge un nivel de sensibilitate greu de egalat chiar de cel pastişat - adică de Son House! Şi apoi această capodoperă a bluesului dintotdeauna, care este *Cross Road Blues*...

“Am ajuns la o răspântie, şi-am căzut în genunchi şi l-am rugat pe Dumnezeu: «Doamne, ai grijă, salvează-l pe sărmanul Bob, dacă vrei!» Am ajuns la o răspântie tot încercând să ţin steagul sus, şi nimeni nu vrea să mă cunoască, toţi trec pe lângă mine! Soarele apune, băiete, şi întunericul mă cuprinde, şi n-am nici-o femeie dulce care să mă iubească şi să mă facă să simt grija ei! Dar poţi să fugi, poţi să fugi, zice prietenul meu Willie Brown. Şi am ajuns la o răscruce, mamă, şi privesc de la est la vest! Doamne, n-am nici o iubită să-mi aline suferinţa! Doamne, cred că mă scufund definitiv!”

Presupun că aceste versuri, într-o traducere aproximativă, nu pot ilustra durerea din cântecul lui Robert Johnson. Dar ascultaţi bluesul lui! Ce forţă misterioasă se manifestă prin vocea urcată în registrul de sus, numit falsetto? Ce atracţie diabolică se face prezentă în bătaia ritmată a mâinii drepte pe corzile chitării? Ce prezenţă metafizică a lăsat Johnson în înregistrarea sa, dacă te urmăreşte zile la rând şi-ţi populează nopţile cu visuri cinetice, în care eşti un suflet rătăcitor, călăuzit de această muzică simplă şi obsedantă? De ce nu pierzi nici în somn cadenţa sunetelor distribuite urechii tale de nişte discuri pârâite, cu estompări ale fidelităţii reproducerii şi neclarităti ale versurilor, ale vocii, ale chitării?... De ce toate astea? Pentru că bluesul este o stare de spirit, o (pre)dispoziţie a sufletului, un scrâşnet al singurătăţii ...

Ca să-şi motiveze, peste ani, îngustimea vederilor sale artistice, Don Law l-a acuzat pe Robert Johnson de bizarerie comportamentală, exemplificând cu o întâmplare de la înregistrările anului 1936. Întrebat dacă vrea să cânte înainte sau după grupul mexican Hermans Barraza con guitarras, Johnson - cu mândria, şi siguranţa, şi onoarea, şi neînduplecarea unui general confederat, deşi el era negru, a acceptat să se lase convins să cânte înaintea mexicanilor! Şi cât a ţinut înregistrarea lui, a stat tot timpul cu spatele la mexicani şi cu faţa către un perete, nu pentru că ar fi dispreţuit pe bieţii mexicani, ci pentru că asta era ciudăţenia lui, după cum sublinia Don Law.

Această sesiune de înregistrări, cu discurile ieşite pe piaţă curând, n-a făcut

din Robert Johnson o persoană mai liniştită sau mai încrezută. A rămas acelaşi tip vorbăreţ, pus pe fugă parcă de-un demon lăuntric, gata oricând să plece dintr-un loc în care abia sosise, în toiul nopţii sau după ce termina cântarea, trezit din somn sau treaz de două zile, beat sau lucid. Nu rezista niciodată îndemnului de a pleca, indiferent unde, cu chitara şi puţinul său bagaj. Literalmente, îşi lua catrafusele şi ieşea la drumul mare, pe jos sau cu vreo căruţă, sau cu vreo maşină, părăsind motelul, sau casa de ţară, sau coliba fără lumină, sau garajul unde cazase să-şi refacă forţele după o noapte de cântat, o porţie de bătăi cu beţivii locului sau un amor pe fugă într-o debara, într-un boschet sau într-o cameră unde intrase pe fereastră...

În iunie 1937, sâmbătă 19 şi duminică 20, în Dallas, Texas, Robert Johnson înregistrează alte 13 titluri, tot cu Don Law, pentru Vocalion. Numai patru vor fi editate pe discuri în acel an, restul după moartea lui Johnson şi chiar mult după ce fusese uitat în cataloagele firmei, în anii '60. Între aceste titluri, amintita *Love In Vain*, scoasă abia în 1939, *Honeymoon Blues*, celebrând o posibilă căsătorie cu Betty Mae (tipă regăsită în anii '90 de John Hammond, într-un film dedicat lui Johnson) şi mult discutatul *Me and The Devil Blues*, o mică glumă la adresa sau pe adresa celor care credeau în satanismul lui Johnson.

“Azi dimineaţă devreme ai ciocanit la uşa mea şi eu am zis: Salut, diavole, cred că e timpul să plecăm! Eu şi Dracul am umblat unul lângă altul, şi eu am început să-mi bat femeia până ce-am găsit în asta o satisfacţie. Ea zicea: Nu ştiu de ce vrei să te porţi ca un câine cu mine! Şi eu îi zic (după ce-o bat): Acum ştii că nu pot să mă îndrept nicicum, că ăsta e bătrânul meu spirit rău, cu care m-am pricopsit din fundul pământului! Tu poţi să-mi îngropi trupul adânc sub asfaltul autostrăzii, iubito! Şi nu-mi pasă unde ai să-mi îngropi corpul după ce mor! Dar bătrânul meu spirit rău prinde autobuzul şi pleacă... “

E de admirat imaginea poetică generată de posibila înmormântare sub autostradă. Pentru un trup/suflet păcătos, iată un chin veşnic să fie călcat de roţile vehicolelor care trec zilnic pe asfalt! Şi este un joc de cuvinte bazat pe denumirea americană a curselor de autobuz dintre oraşe. Autobuzul se cheamă Greyhound - adică ogar cenuşiu, după o expresie consacrată în limba română. Deci spiritul său se ridică din mormântul de sub autostradă şi se agaţă de un ogar cenuşiu! Imagine poetică de lungă durată în literatura generaţiei beat, cu deosebire în textele cantautorilor celebri, ca Bob Dylan (poor Bob!)...

S-a bătut multă monedă pe tema imaginilor folosite prima dată de Robert Johnson, fie şi ca poeme cântate. S-au scris studii în universităţi, s-au prelucrat, s-au interpretat în toate modalităţile critice la modă, s-au găsit predecesori celebri şi urmaşi la fel de celebri. Dincolo de exagerări şi de entuziasme conjuncturale, Robert Johnson rămâne ceea ce el nici n-a ştiut că este: un băiat de ţară dotat cu talent şi vigoare artistică, nedreptăţit de soartă printr-o moarte pretimpurie şi stupidă. Ultimul său blues rămas înregistrat, *Milkcow's Call*, este o directă trimitere la condiţia sa existenţială.

“Spune-mi, vacă de lapte, ce-i rau pentru tine pe pământ? Ai un viţel nou, iar laptele tău creşte în el! Viţelul tău e flămând şi cred că vrea să sugă! E un norocos, are lapte! Acum şi eu mă simt ca un viţel de ţâţă, dar vaca mea nu vrea să vină! Mă simt ca un putinei gata să bată laptele şi să scoată untul, dar laptele meu nu vine! Eu strig după tine, te rog, nu-mi face rău! Dacă vezi laptele meu, văcuţă, roagă-l, drăguţă, să vină acasă îndărăt! Of, vaca mea de lapte umblă acum departe de-aici! Of, iubita mea văcuţă umblă departe de aici şi-acum poate fi în grija altui taur, că oraşele sunt pline de oameni care au nevoie să sugă la ţâţa unei vaci grase... “

Inutil să decriptăm aici imagistica simplă, bucolică, a vitei văzută ca pandant al iubitei trădătoare... Într-o lume aproape exclusiv rurală, inspiraţia lui Robert Johnson găseşte portiţa nebănuită care desparte limbajul brut, direct, de poezia simplă, senină şi înşelătoare a sentimentului frustrat. O performanţă, fără îndoială.

Mai ales când e ascultată în îmbrăcăminte muzicală...

Alte cântece dezbat gustul băuturii, asupra căruia nu ne vom mai opri. Chiar dacă Johnson a fost un băutor sagace, el n-a atins performanţele celuilalt Johnson, Tommy, despre care vom găsi altădată arome crude de malţ... Pentru a concluziona, cântecele rămase de la Robert Johnson, unele în câte două versiuni, puţin diferite una de alta, poartă cu ele marca unei sensibilităţi fără egal în bluesul interbelic. Dragostea neîmplinită, călătoria, cearta cu sine pe diferite motive, legate mai ales de demonul ce-i sălăşluia în suflet, toate aceste teme au dus la o viziune singulară a unui om devorat de insomnii, într-o lume proprie care parcă se auto-distruge din interior, o lume plină de zgomot şi furie, spaime şi obscurităţi, anxietăţi şi obscenităţi, lumini însângerate de august şi nopţi maiestuoase de amor (sin)ucigaş... Eric Clapton recunoaşte caracterul special al muzicii lui Johnson:

“Este o adevărată frustrare pentru mine că n-am să pot cânta niciodată muzica lui Robert Johnson aşa cum pot să o cânt pe a lui Muddy Waters! Oricât aş încerca... “

În august 1938, Robert Johnson pleacă din Helena să cânte prin localurile din Deltă. Se opreşte într-un loc numit Three Forks, lângă Greenwood, acolo unde autostrada 7 întâlneşte autostrada 49, în plin câmp. Acolo era un local, ţinut de un tip tăcut şi răzbunător, al cărui nume s-a şters din memoria celor care l-au cunoscut. Vreo două săptămâni a cântat Robert Johnson în acel loc, distrând clienţii şi schimbând ocheade cu o tipă nurlie, care era chiar nevasta celui cu localul. Să nu fi ştiut Robert cine e femeia? Oricum, nu-i păsa: dacă ea îl provoca şi el răspundea, ea se înnădea şi se lua după el, urmându-l în casa unde dormea de obicei, o casă galbenă, cu verandă în faţă şi fereastră joasă, ca să se poată sări iute pervazul la nevoie...O săptămână întreagă, femeia s-a dus după Robert, iar bărbatul a urmărit-o, neîndrăznind să intre după ea, dar neîndurându-se să-l concedieze pe Robert, fiindcă vânzarea îi crescuse substanţial de când bluesmanul ţinea concerte în bodega lui. Sâmbătă seara, în localitate a apărut şi Sonny Boy Williamson (Rice Miller), iar Honeyboy Edwards, care cânta alături de Robert seară de seară, şi-a îngăduit o pauză. Robert Johnson şi Rice Miller au cântat amândoi, la concurenţă, într-o emulaţie dintr-acelea născătoare de atmosferă specială, plină de tensiune şi frumuseţe. Dar cu cât întrecerea dintre cei doi bluesmeni se înteţea, cu atât se înteţea şi tensiunea erotică, provocată de ocheadele lui Robert către femeia care se învârtea în jurul lor, provocată de stilul lubric în care el îşi cânta bluesul, provocată de gelozia mută a soţului care nu-şi putea trăda ura, pentru că plănuise ceva...

Mai în vârstă şi mai trecut prin chestii de-astea, Rice Miller nu s-a avântat în fapte, ci a stat oarecum în defensivă, cu ochii deschişi către lumea prezentă acolo. El intuia ce-o să urmeze - scandalul! Dar nu s-a ajuns la scandal... Într-o pauză, şezând la masă şi gustând ceva răcoritor, cineva a adus una din acele sticle plate, care cuprindea circa 200 grame de whisky. Sticla nu avea dop. Când Robert a vrut să o ducă la gură şi să bea, Rice Miller i-a dat peste mână şi sticla s-a spart pe jos. Rice Miller a zis:

“Omule, să nu bei dintr”o sticlă destupată!”

“Omule, tu să nu-mi mai dai mie peste mână niciodată, când ţin în mână o sticlă cu whisky!” a replicat Robert, ţâfnos.

La următoarea sticlă destupată ajunsă în mâna lui Robert, Rice Miller n-a mai avut ce face decât să se uite la Robert cum bea şi să spere că totul va fi bine. Dar n-a fost bine. Au reluat cântatul, însă la un moment dat Robert s-a oprit, a ieşit afară din sală şi-a început să vomite. N-a vrut să creadă că nu-i este rău din băutură, ci din ce fusese turnat în băutură - stricnină - şi a continuat să se chinuie şi să spună că-i va trece. Dar era evident încă de când nu se crăpase de ziuă că este otrăvit. S-a dus în casa prietenului, unde dormea, şi a bolit duminică şi luni, într-o agonie ce părea efect al pneumoniei, tuse, transpiraţie, piele îngălbenită, febră mare. A murit probabil în ziua de 16 august 1938, când atestă şi certificatul medical. A fost înmormântat

într-un mic cimitir de lângă Zion Church, lângă Morgan City, o azvârliturăde băţ alături de autostrada 7.

Două-trei luni mai târziu, John Hammond Sr., organizator de spectacole la Carnegie Hall, în New York, i-a telefonat lui Don Law să-l găsească pe Robert Johnson şi să-l trimită la New York. Don Law a răspuns că trebuie să fie o greşeală, muzica lui Johnson ăsta nu e bună de nimic, iar spectatorii or să rămână de lemn în scaune când negroteiul îşi va face numerele lui obscene. “Tu doar trimite-l la mine, de restul am eu grijă!” a răspuns Hammond. Ridicând din umeri, Don Law i-a pasat sarcina lui Ernie Oertle, iar acesta a venit peste câtva timp cu răspunsul “A murit în împrejurări incerte, de curând... “

Cincizeci de ani apoi, John Hammond jr. pornea în căutarea lui Robert Johnson, pe urmele celui numit Desăvârşitul...

# 4. Legenda băiatului de aur: JOHN LEE “SONNY BOY” WILLIAMSON

Unregistered Version

Poveştile cu bluesmeni au un farmec aparte datorat, între altele, şi rivalităţii neîntrerupte dintre diferiţi protagonişti. Un orgoliu adesea găunos, o mândrie întrucâtva înfumurată,o suficienţă ce aduce mai degrabă a neîmplinire generează dispute ca şi eterne, stinse de-abia la şase picioare sub pământ. Domeniile în care bluesmenii negri se ciocnesc şi se întrec cu sau fără fair-play cuprind aspecte neaşteptate. De la uşor (im)previzibila dispută amoroasă provocată de-o femeie versatilă, până la poreclă (supra-nume); de la ambiţia că (unul) a compus primul cântec despre un lucru, până la mulţumirea secretă, dar transparentă, că (altul) este cel mai bun instrumentist. Când cineva işi arogă titlul de “Regele Bluesului”, se găseşte imediat un rival care (îşi) spune că EL este “Adevăratul Rege” al bluesului. Când Bo Diddley afirmă cu superbia tinereţii că *I'm A Man,* Muddy Waters răspunde, cu gelozia masculului stârnit, că Bo este abia un *Mannish Boy!* Şi tot astfel de chestii haioase, insignifiante...

O controversă indirectă a existat şi între cei doi purtători ai numelui de alint *Sonny Boy*: John Lee “Sonny Boy” Williamson şi RiceMiller - SonnyBoy Williamson II. Obişnuiţii şi iubitorii bluesului i-au numerotat, ca să-i deosebească, să-i diferenţieze aşa măcar, fiindcă valoric era anevoie de stabilit o ierarhie, ambii fiind foarte-foarte buni. S-a împământenit formula sus-amintită. Dar Rice Miller a contestat permanent preeminenţa lui John Lee. (În capitolul dedicat luiRice Miller se va arăta de ce a reacţionat aşa în povestea asta). Dacă ne luăm după vârstă, Miller era îndreptăţit să revendice numele, deşi pe el nu-l chema Williamson. Cariera celui de-al doilea Sonny Boy, mai lungă şi mai devreme pornită, i-ar sta sprijin. Lumea n-a ţinut cont de asta. Poate impresionată de moartea violentă, poate cucerită de firea lui deosebită, i-a acordat lui John Lee întâietate. Să fie singura nedreptate ce s-a făcut bluesmenilor negri, dar nu e!...

Există două amănunte care justifică (deşi justificarea pare oarecum inutilă) ordinea celor doi Sonny Boy, aşa cum a rămas în istorie. Mai întâi e vorba despre rolul conferit de John Lee instrumentului harmonică în ansamblul comboului. Până la apariţia şi afirmarea lui John Lee Williamson pe scenele din Chicago, harmonica era un instrument de acompaniament, de rang secund. John Lee a impus micul obiect în prim-plan, solist şi partener de dialog pentru voce sau chitară. O inspirată obstinaţie, dublată de o înnăscută dexteritate - şi harmonica a devenit, între 1937-1940, marca lui Jolm Lee Williamson. După război, stilul său a ajuns definitoriu pentru bluesul “made in Chicago”, rămânând până astăzi componentă de bază a mişcării muzicale din oraş. Cei mai renumiţi suflători în harmonică s-au hrănit la masa pusă de John Lee: Big Walter Horton, Little Walter, Billy Boy Arnold, Snooky Pryor, apoi Junior Wells, James Cotton, Carey Bell sau Billy Branch, ale căror armonii legate, cu efecte cromatice şi tuşe impresioniste, încântă până la uitare de sine. Toţi aceştia şi toate acestea s-au ivit din moştenirea lăsată, la numai 34 de ani, de John Lee Williamson. Cum să nu fie el Sonny Boy Întâiul?

Al doilea amănunt care se adaugă demonstraţiei priveşte numărul compoziţiilor semnate John Lee Williamson şi reluate în diferite aranjamente de alţi interpreţi sau grupuri. Aici John Lee îl întrece net pe Rice Miller, el este un autor cu foarte multe cântece adoptate/adaptate în repertoriul blues-rock. E vorba de acele compoziţii socotite standard, obligatorii pentru oricine are pretenţia că face blues sau rock. Chiar dacă Willie Dixon este cel mai prolific si cel mai vânat compozitor de blues, John Lee Williamson contabilizează cele mai multe *covers* la cântecele sale.

E şi asta o dovadă a influenţei imense exercitate (mai ales post-mortem) de acest om deosebit. Pentru că asta a fost John Lee înainte de orice - un om care s-a dăruit pe sine altora...

Sunt câteva asemănări între John Lee Williamson şi Robert Johnson. Amândoi au murit tineri, în împrejurări dramatice. Amândoi au stârnit invidia contemporanilor de duzină (deşi din motive diferite - unul din generozitate, altul din donjuanism; dar ambii din cauza prea-plinului de talent!). Amândoi au lăsat o operă relativ redusă, dar bogată ca semnificaţii, cu iradieri de lungă durată şi distanţă. Între ei se ridică o singură deosebire, esenţială. Robert Johnson reprezintă capătul şi punctul cel mai înalt în care a ajuns bluesul rural, acel blues în care se cânta acompaniat de o chitară, cu sau fără bottleneck, chitară acustică sau rece, încălzită de armonii simple şi, totodată, supraetajate, ca balcoanele coloniale năpădite de multe straturi de verbină cu flori roşii, albe, purpurii sau liliachii. Robert Johnson a săltat rafinamentul acestui stil până unde stilul însuşi n-a mai avut posibilitatea să se menţină unitar şi s-a prăbuşit, desfăcut în nenumărate substiluri, ca o boltă sălbatică într-o grădină uitată.

John Lee “Sonny Boy” Williamson este muzicianul care a clădit un pod cu dublă ramificaţie, ca un fel de Y întors cu braţele pe pământ. Un braţ provine din zona bluesului Rural din Sud, celălalt este implântat în bluesul urban, specific anilor '30, de la Chicago şi din alte oraşe mari. Aceste două rădăcini au fost împletite de John Lee Williamson într-o consistentă legătură care s-a numit bluesul modern de la Chicago, după război. Opera lui John Lee n-a fost numai o muncă de pionierat, cu imperfecţiunile şi hybrisul ei. Cum se întâmplă de obicei cu naturile artistice geniale - iar bluesmenii pe care îi ascultăm în paginile de faţă sunt tipi atinşi de aripa geniului - John Lee “Sonny Boy” Williamson a izbutit să conjuge în muzica sa noutatea şi valoarea, obţinând un sound strălucitor şi deosebit de apetisant. Şi când scriu apetisant am în min(t)e acea stare de beatitudine şi uitare de sine, acea senzaţie erotico-ludică, acea prezenţă inefabilă care te umple şi te videază, care te excită şi te răcoreşte simultan, şi pe care o pot numi - cu un termen consacrat, dar cam uitat - catharsis.

În artă, de regulă, orice stil nou, orice operă inovatoare presupune o doză de bucurie viguroasă, o brutală afirmare a vieţii, o indiferentă şi o detaşată trecere peste cadavrele predecesorilor. Un soi de etică a nedreptăţii, un fel de masacrare veselă şi obligatorie a părinţilor spirituali, o inconştientă vigoare pro-creativă - toate acestea însoţesc noutatea artistică oriunde ţâşneşte din glandele seminale. Evident, toate acestea nu lipsesc nici din bluesurile imprimate de John Lee “Sonny Boy” Williamson. La el găsim însă şi ceva ce apare la sfârşitul unei epoci, la finalul unei cariere de prim-solist, în amurgul unei aristocraţii. E trista expresivitate a decadenţei, sfâşietoarea lamentaţie a neputinţei, subtilitatea lascivă a desfrâului ultim. Şi este firesc să fie aşa, pentru că John Lee Williamson era produsul dublu distilat al bluesului rural şi al jug-band-bluesului specific străzilor din oraşele rău famate, străzi pline de mizeria anilor de cruntă depresiune economică şi de prohibiţie alcoolică. Adică era produsul unui crepuscul. Salvarea lui s-a coagulat din acea muncă permanentă de subminare a depresiunii şi a prohibiţiei, pe care au depus-o americanii anilor '20- '30. La ţară, prin păduri şi văioage, se distila un whisky crud, tulbure şi afumat, pitit în urcioare de lut cu dop de cocean, îngropate prin spatele hambarelor. În oraşe se găsea un alcool de contrabandă, chimion sau te miri ce produs sintetic, bun de pus la motoare în loc de benzină. Tăria frustă a unuia şi otrava disimulată a celuilalt se regăsesc în coctailul preparat prin tavernele şi cluburile din Chicago de maestrul scenei locale - John Lee “Sonny Boy” Williamson.

Metaforele muiate în alcool vor să pună în evidenţă - afară de o înţelegere a surselor bluesmanului - una din calităţile esenţiale ale lui Sonny Boy. Ca mulţi alţi bluesmeni, John Lee Williamson este un băutor de mare clasă, rezistent şi generos cu prietenii, distrat şi implicat în belele, după împrejurări. Dacă în muzică intuiţia, sau

inspiraţia, sau talentul îi ghidau sufletul, şi vocea, şi mintea, în viaţă, zi şi noapte, ospitalitatea, şi prietenia, şi dezinteresul, şi generozitatea erau poruncile nescrise după care trăia, şi el, şi soţia sa, Lacey Belle, căreia din adolescenţă i-a purtat o dragoste neconvenţională şi pe care a evocat-o în cântecele sale. Un prim exemplu de iubire este *Bluebird Blues,* imprimat la 5 mai 1937 pentru casa de discuri Bluebird. Ca orice îndrăgostit romantic, John Lee invocă şi evocă o pasăre albastră care să ducă o scrisoare iubitei sale, Miss Lacey Belle, în Jackson Tennessee, pe strada Shanon. Lesne de ghicit emoţia ce va fi simţit-o tânăra iubită în momentul când discul ştanţat la Chicago s-a învârtit pe platanul gramofonului, cu familia adunată în living-room...

John Lee Williamson a ajuns la Chicago în 1934, când împlinea 20 de ani. S-a născut, deci, în 1914, pe 30 martie, în orăşelul Jackson din comitatul Madison, Tennessee. Nu se ştie ce erau părinţii săi, Ray Williamson şi Nancy, născută Utely. Precocitatea muzicală se manifestă impetuos. Învaţă singur să cânte la harmonică, şi pleacă de-acasă cu bunii săi prieteni Yank Rachell şi John Estes, care cântau la mandolină şi chitară. Formau deja un mic jug-band şi colindau localităţile de ţară din Tennessee şi Arkansas, cântând - ca atâţia alţii - în taverne, moteluri, săli de dans, oriunde erau primiţi şi puteau obţine o masă caldă, un pat sau câţiva cenţi. Începutul anilor '30 îl găseşte în Memphis alături de Sunnyland Slim, cântând în cluburi de noapte şi localuri cu dame de consum şi traficanţi de alcool, sau în jug-band-uri pe străzile aglomerate ale oraşului. Se stabileşte în Chicago, în virtutea faptului că metropola oferea multiple posibilităţi de câştig pe urma muzicii. Cântă noapte de noapte pe scenele diferitelor cluburi - Ruby's Tavern, Triangle Inn, Plantation Club, Kitty Kat, Tempo Tap, Flame, Purple Cat, White Front şi câte altele. Din Chicago pleacă rar în turnee - o dată în 1943, prin Missouri, Indiana, Illinois; altădată în 1946, la Memphis. O singură dată cântă la Town Hall, în New York, 1947. În rest, timp de 10 ani este maestrul necontestat, mentorul" "tinerei generaţii", idolul publicului şi consilierul neoficial al caselor de discuri din capitala muzicii, cum era considerat oraşul Chicago.

Fusese remarcat, la nici un an de la venirea în oraş, de producătorul Lester Melrose, de la casa Bluebird. După mai multe preparative, discuţii şi repetiţii, în 1937 Melrose aduce în studioul de înregistrări pe John Lee Williamson şi pe chitaristul Robert Nighthawk. În aceeaşi zi de 5 mai sunt înregistrate câteva piese, între care amintita deja *Bluebird Blues,* apoi *Sugar Mama Blues,* compoziţie proprie John Lee Williamson, care nu are în comun cu piesa imprimată de Tampa Red în 1934 decât titlul. Şi, în fine, *Good Morning Little Schoolgirl,* una din acele piese care vor face carieră în nenumărate variante, probabil cea mai cântată în blues-rock. Piesa va fi şi o bucată de rezistenţă a repertoriului propriu lui John Lee "Sonny Boy" Williamson, care o va cânta la fiecare apariţie pe scenă. Aşteptat sau nu, succesul discurilor confirmă intuiţia lui Melrose şi atestă clasa bluesmanului. Drept care, la 11 noiembrie 1937 are loc altă sesiune de înregistrări, prilej pentru Williamson de a imprima o versiune proprie a unei teme populare răspândite în Sud - *Early In The Morning.* Ar fi interesant de numărat câte variante ale cântecului au fost gravate; numai John Lee "Sonny Boy" Williamson a lăsat patru versiuni, lucru notabil într-o vreme când imprimările pe disc erau totuşi o întreprindere nu atât costisitoare, cât complicată, tehnic vorbind.

Primele înregistrări ale bluesmanului păstrează şi trădează o puternică aromă din Sud, deşi John Lee nu era născut în inima Deltei, ca mai toţi *Cei Mari* ai bluesului. Totuşi era şi el un băiat de la ţară, cum se spunea, un country boy cu voce mormăită şi vorbă greoaie, neşlefuită, cu lentoarea şi retractilitatea celui care - crescut în aer liber - fusese adus la oraş de nevoie şi înghesuit între buildinguri angoasante. Ritmica bluesului rural, nu atât elevată şi subtilă cât pregnantă, notele înlăcrimate, recurente temelor genului, frazarea pe harmonică, de o strânsă desfăşurare, ca să zic aşa, toate aduceau o expresivitate densă, o pastă sonoră

natural prelinsă din fagurele instrumentului ca mierea din alveolele de ceară, puse la centrifugă.

În acei ani predomina bluesul făcut de un combo alcătuit din chitară acustică, tobă, pian, bas, mandolină, uneori vioară. Fără să-i domine pe coechipieri, John Lee "Sonny Boy" Williamson impune harmonica în prim-plan. Dar prietenia şi colaborarea componenţilor combourilor duce la unitate valorică a prestaţiilor fiecăruia, astfel încât discurile rămase pot fi atribuite oricăruia. (În general, solistul vocal este cel care îşi trece numele pe lin disc sau altul). Big Bill Broonzy, Henry Townsend, Robert Lee McCoy (Nighthawk), şi mai ales Big Joe Williams, sunt chitarişti cu care colaborează Sonny Boy. Nume de referinţă ale epocii. Prietenul din copilărie, cântăreţ la mandolină, Yank Rachell este mereu aproape de John Lee. Câteva compoziţii ale lui Yank trec în repertoriul lui Sonny Boy. Este vorba de *Hobo Blues,* imprimat la 3 aprilie 1941, şi o veche temă melodică din Deltă, prelucrată de Rachell în compoziţia *Peach Tree Blues*, imprimată de Williamson la 11 decembrie 1941 şi intrată în repertoriul său curent. De notat că Yank Rachell se află alături de John Lee Williamson la fiecare înregistrare.

Camaraderia dintre bluesmeni nu se desfăşura idilic; chiar dacă erau uniţi la făcut bani şi muzică, la împărţeală tot se iveau diferende, invidii, suspiciuni. Râca nu era un sentiment exclus. John Lee "Sonny Boy" Williamson nu era capabil de aşa ceva. EI nu doar că era săritor, ajutător, ospitalier şi bun la suflet; la el în casă prietenia şi bunătatea erau fără limite. Un mare merit îl avea soţia sa, Lacey Belle, o femeie generoasă şi milostivă, fire veselă şi antrenantă, care îi stimula soţului umorul, ironia şi gentileţea în relaţllle cu ceilalţi. Fireşte, un astfel de om nu putea fi zgârcit, avar, avid şi calculat la bani. Billy Boy Arnold îşi amintea:

"A fost unul dintre cei mai gentili tipi din câţi am cunoscut. EI muncea să ajute lumea pestriţă care îl înconjura, cu ceva de mâncat şi ceva de băut, măcar. Oricine vrea ceva de băut sau de mâncat şi n-avea bani, se ducea la John Lee şi-i cerea, iar John Lee îi spunea casierului clubului să treacă în contul lui berea aceea sau cotletul acela. Şi când venea ziua de plată, cel mai ades John Lee n-avea de luat nimic, pentru el era ziua de neplată! A fost generos cu toţi cei din jurul lui, prieteni sau numai profitori. Asta ştia el să facă şi asta făcea - să muncească pentru alţii!"

Viaţa particulară a rămas o amintire într-un interviu; muzica a rămas înregistrată şi delectează, uimeşte, atrage şi astăzi. Ca orice muzică bună... La 13 martie 1938, John Lee Williamson transformă în cântec o temă găsită de chitaristul şi pianistul Curtis Jones. Aşa se naşte *Decoration Day Blues.* Este alt standard de lungă carieră, reluat de Rice Miller, John Lee Hooker şi alţii, la cote valorice diferite. Cântecul tratează, dacă se poate spune aşa, importanţa zilei de 4 iulie, ziua naţională a SUA, în viziunea şi viaţa negrilor. Pentru un artist liber e ceva normal să treacă de la sentimentul patriotic, apartenenţa la o mare naţiune, la necazurile personale. Iar bluesul lui John Lee Williamson e un repertoar de nedreptăţi făcute negrilor, şi ei număraţi în rândul marii naţiuni, dar mai ales la zile festive...

La 17 mai 1940, Williamson imprimă, tot la Bluebird, şi tot cu Lester Melrose producător, *My Little Machine Blues.* Este cântecul de jale al unui tip afectat de blenoragie sau de neputinţă sexuală, după escapade extraconjugale, dar deloc sătul de activitatea care i-a adus beleaua. A fost o găselniţă de efect comercial neaşteptat, iar microbul contagios s-a răspândit muzical - şi nu e muzica o femeie primejdioasă, bolnavă şi neiertătoare? - la Eddie Taylor, Drifting Slim, Muddy Waters, Lightnin' Slim, Jimmy Rogers, Sam Lightnin' Hopkins (care s-a jelit, într-o variantă a cântecului, aşa: My Starter won't start in this Morning!) şi chiar la Frank Zappa, care s-a văitat şi el că Why Does It Hurt When I Pee?

Neîndoielnic, temele personale predomină în blues. Orice întâmplare păţită de un muzicant are impact mai puternic şi e pasibilă mai uşor de a făţui un text. Asta nu presupune automat că John Lee "Sonny Boy" Williamson ar fi suferit de lumeasca boală; totuşi nu era el un soţ model, uşă de biserică! Un alt cântec întăreşte băţul

acestei concluzii: *Mattie Mae Blues,* imprimat la 4 aprilie,1941. Aici, John Lee laudă nurii, farmecele şi senzualitatea unei femei care sucea capete şi minţi de tot felul, una vânjoasă ca o junincă de Ohio, nesăţioasă ca bugetul armatei în vreme de război şi periculoasă la cădere ca Niagara! Ce scandal va fi fost între John Lee şi Lacey Belle, nu se ştie.. Ce se ştie e că şi Louis Myers, şi Sonny Boy Williamson II (Rice Miller), şi - inevitabil! - Muddy Waters au cântat nurii şi farmecele, şi senzualitatea lui Mattie Mae, după ce fiecare a trecut prin aşternutul ei, şi a sondat adâncurile, încercând să descifreze misterul acelei femei... .

Dintre chitariştii cu care a colaborat John Lee “Sonny Boy” Williamson, se detaşează Big Joe Williams. Împreună, ei au înregistrat mai multe piese, adunate pe un superb CD intitulat *Rare,* de casa RCA-Bluebird. Această colaborare a cunoscut întreruperi, dar şi întâlniri de referinţă. Una o constituie *Highway 49*, compoziţie Big Joe Williams, imprimată în mai multe rânduri de chitarist, versiunea cea mai bună fiind aceea din 12 decembrie 1941, cu John Lee Williamson la harmonică. Peste vreo zece ani, Howlin' Wolf va da şi el o versiune excelentă, în stilul lui caracteristic. Textul în sine nu-i cine ştie ce, piesa se înscrie unei teme prolifice, a autostrăzilor statului Mississippi - 51, 61 etc. -, despre care s-a cântat la fel de mult ca despre femeile neserioase sau despre câmpurile cu bumbac. Merită consemnate tensiunea pe care cei doi o pun în interpretare, pofta de a cânta, dinamismul. Alt titlu de referinţă al cuplului este *Baby, Please Don't Go.* Probabil una dintre cele mai tocite compoziţii blues, este hitul cu care Big Joe Williams îşi încheia concertele. De fapt, este prelucrarea genială a unei teme melodice arhicunoscute în folclorul negru din toată America, *Long John,* cu rădăcini în perioada sclaviei. Big Joe Williams a tras-o pe disc prima dată în 1935, iar forma clasică o imprimă, cu John Lee la harmonică, în 1 decembrie 1941, pentru casa Bluebird. În această variantă se găsesc principalele ingrediente care fac unică sonoritatea proprie lui John Lee “Sonny Boy” Williamson. Harmonica are partea principală; chitara susţine ritmul şi iese în prim-plan cu solouri ca într-un tablou vivant. Vocea azvârle versul şi se retrage ca să lase rifful de chitară sau de harmonică, aşa cum montura unei bijuterii pare că dispare la contemplare şi lasă în lumina ochiului vrăjit picătura smaraldului, sau rubinului, sau ametistului.

Aduse pentru prima dată în blues de John Lee Williamson, modalităţile de exprimare enumerate până aici au o culminaţie. Sunt două piese, intitulate *I Been Dealing With The Devil* şi *My Black Name Blues.* Prima a fost înregistrată în mai 1940, cu Joshua Altheimer la pian şi Fred Williams la tobe. Tema răului din sine este, şi ea, binecunoscută în blues. John Lee Williamson imprimă un cântec ca o revărsare grandioasă de ape tulburi, pe care joacă spuma unei nereţinute tensiuni creative, ici colorată de floarea smulsă a unui nufăr, dincolo întunecată de vâscozitatea nămolului cărat la vale, şi nu arareori infectată de rămăşiţele unui hoit tumefiat. La 11 decembrie 1941, pentru aceeaşi casă Bluebird, John Lee Williamson imprimă *My Blak Name Blues.* Este un răspuns ca o mâncare cu ardei iute şi piper roşu, la adresa celor care contestau calitatea de oameni a negrilor din Sud. Şi este cu atât mai impresionant, cu cât textul nu cade în retorismul şi explicitatea manifestelor politice antirasiste. Pur şi simplu este o mărturisire a artistului, ascultată de mama lui. El nu-şi învinovăţeşte mama că l-a făcut negru, nici că nu l-a iubit, nici că nu l-a dat la şcoli înalte; ci doar că a pierdut timpul născându-l!... Ce altceva ar fi generat un sentiment mai adânc al tragediei?

Iute şi lent, intens şi relaxat, voios şi melancolic, glumeţ şi trist, John Lee Williamson oscilează în muzica lui ca acul unui metronom şi impune nuanţele personalităţii sale, dar mai ales impresionează prin devotamentul pentru o idee - arta sa, bluesul său. O dată cu anii 1943-1945, sunetul bluesului este modificat substanţial de amplificarea electrică a instrumentelor. În primul rând chitara îşi schimbă sonoritatea, ceea ce duce la o imprevizibilă reaşezare a rolului fiecărui instrument în combo şi la o explozie a forţelor latente ale ansamblului aşa cum

funcţionase până atunci. Explozia fusese pregătită de două circumstanţe agravante. Pe de-o parte, casele de discuri blocau orice idee inovatoare, cerând noilor sosiţi să cânte standard, la fel ca interpreţii glorioşi ai anilor '30. Pe de altă parte, era incapacitatea acelor bluesmeni glorioşi de a evolua, cantonarea lor în şabloane fiind o pâine aproape sigură. Evident, şi producătorii de discuri, şi conservatorii formelor uscate se înşelau din gros. Cu sau fără ei, bluesul urma să facă un pas înainte, iar pasul era făcut şi din îndemnul unor spirite vizionare, ca John Lee Williamson. În acei ani de stagnare, el "antrenează" masiv proaspăt sosiţii în Chicago, sudişti plini de energie şi înfometaţi de glorie, ca Muddy Waters, Billy Boy Arnold, Forest City Joe şi alţii. Desigur, nu faptul că el este în avantgardă duce la obţinerea unui loc de frunte pentru harmonică în economia noului sound al combourilor de blues. Electrificată, chitara este instrumentul vedetă al erei inaugurate atunci, după război. Harmonica se "bate" cu chitara ca de la egal la egal, atuurile ei fiind şi "economice" (practic, ea neavând nevoie de un amplificator separat, ci folosind circuitul vocii), dar şi muzicale, o muzicalitate metalică, aspră şi totuşi lubrică, pe gustul generaţiei scăpate din coşmarul unui război necruţător. Încă o dată, harmonica este legătura dintre bluesul rural şi reavăn din Sud, şi bluesul urban tăios şi usturător de dulce, modelat tot de negrii veniţi din sărăcia Sudului în mizeria mahalalelor din Chicago. Şi încă o dată, John Lee "Sonny Boy" Williamson se află în fruntea curentului nou creat, vârsta relativ tânără şi experienţa aşezându-I firesc acolo unde îi era locul, şi unde îl vedeau toti bluesmenii - *in front line!*

Nu-i vorbă, artistul avea ceva extrem de personal, ce nu putea fi nici imitat, nici pastişat, nici parodiat de alţii. Un mic defect de pronunţie da vocii acea expresivitate involuntară ce o făcea memorabilă. Versurile păreau ejectate rapid, cu silabele retezate şi înghesuite, cu o linie melodică întreruptă, un ritm oscilant, o voce în alergare permanentă după instrument. Sonny Boy I Williamson sufla în harmonică mult mai bine decât cânta, şi asta schimba raportul de intensitate din interiorul compoziţiei. Sonny Boy accentua prestaţia instrumentului şi retrăgea vocea cu bună ştiinţă, iar combinaţia între limpezimea sudică, tipic rurală, şi amalgamul năclăit al oraşului,a fost detectată drept un prim pas în evoluţia bluesului. Sau un prim semn al declinului, după cum susţin puriştii genului.

La 14 decembrie 1944, Jolm Lee Williamson imprimă *Checking Upon My Baby,* o compoziţie atribuită lui Rice Miller - alias Sonny Boy II. Piesa devine în timp un fel de probă de lucru obligatorie pentru orice harmonist cu pretenţii. (Junior Wells va da peste ani o variantă briliantă). Era ultima înregistrare cu Lester Melrose pentru Bluebird. Din 1945, John Lee Williamson schimbă casa de discuri contractând o serie de înregistrări la Victor, iar din 1947, la Vocalion. Alături de Big Joe Williams imprimă la Columbia, iar cu Baby Face Leroy, la Sun, în Memphis. În 1945 obţine un succes onorant cu varianta unei compoziţii semnată de Robert Johnson - *Stop Breaking Down.* În 1946 aruncă pe piaţă o sfidare la adresa noilor sosiţi, compoziţia plină de forţă evocatoare şi putere reflexivă *Hoodoo Man Blues.* În 1947, la 12 noiembrie, înregistrează *Bring Me Another Half A Pint,* o piesă care a făcut succesul lui Jimmy Rogers, la Chess, în 1954. Cum se arată, traiectoria lui John Lee Williamson pare constantă valoric, dacă nu chiar uşor crescătoare. Mulţi iubitori ai bluesuluisău au apreciat însă că după plecarea de la Bluebird (implicit şi renunţarea la colaborarea cu Lester Melrose, care a şi murit în 1946), cariera lui Williamson marchează o descreştere aproape fireascâ. Rămâne de domeniul speculaţiei soporifice cum ar fi evoluat Williamson după 1950, când avântul casei Chess imprima o mişcare fără precedent în blues.

Popularitatea efectiv uriaşă şi influenţa decisivă în show-biz-ul din Chicago nu erau înghiţite uşor de rivali, îndeosebi de cei lipsiţi de har, dar cu ifose de meseriaşi. Se presupune că indivizi din această categorie l-au asasinat pe John Lee Williamson, în noaptea de 1 iunie 1948. Cântase cu Muddy Waters şi formaţia acestuia la Plantation Club, local unde apăruse frecvent în '47-'48. Necunoscuţii l-au

lovit în cap cu leviere de maşină, l-au jefuit de bruma de bani avută la el, şi l-au azvârlit într-un gang din apropierea casei sale. A mai avut putere să se târască până la uşa locuinţei, unde l-a găsit Lacey Belle, la nici un metru de prag, într-o baltă de sânge. Încă se mai ruga:

- Doamne, ai milă de mine! Doamne, ai milă de mine!...

Transportat la spitalul “Michael Reese”, a ajuns prea târziu să fie salvat. A murit din cauza fracturilor multiple de craniu... Lacey Belle s-a îngrijit să fie înmormântat în cimitirul oraşului natal Jackson, Tennessee.

Deasupra mormântului său a fost văzută, zile în şir, o pasăre albastră, zburând în rotocoale maiestuoase, iar noaptea, dinspre partea aceea a cimitirului se auzeau triluri ca de harmonică.

Dumnezeu ştie ce va fi fost!

# 5. Legenda numelui sucit: SONNY BOY WILLIAMSON

Scrisă de un autor iscusit, biografia lui Sonny Boy Williumson, zis şi Sonny Boy Nr. 2 sau Rice Miller, poate fi unul dintr-acele volume de referinţă care - dincolo de menţinerea în fruntea listei de best sellers - marchează şi ilustrează o (altă) faţă a istoriei secolului ce stă în brânci să-şi dea obştescul sfârşit. Viaţa omului are o sumă de curiozităţi şi neclarităţi care fac incitantă incursiunea în încâlceala parcă răsturnată din bagajul ideilor lui Freud. Cariera artistului se desfăşoară ca un fluviu pornit dintr-un izvor ce nici măcar nu poartă numele tutelar în primii săi paşi, revărsându-se grandios în oceanul albastru prin zeci de braţe şi canale, împletite într-o deltă greu cartografiabilă.

Fiul nelegitim al lui Millie Ford, botezat Aleck, a suferit toată viaţa de ceea ce psihanaliza numeşte “complexul bastardului”. Născut din adulter într-o familie cu foarte mulţi copii, micul Aleck va fi simţit cruzimea inconştientă şi inenarabilă a fraţilor şi surorilor, fiecare cu partea sa de răutate şi egoism. Probabil atunci s-a consolidat povara sau blestemul naşterii, care i-a cocârjat umerii încă din anii primei tinereţi, povară pe care a încercat să o anuleze prin diferite metode. Prima “metodă” a fost asumarea numelui de familie al tatălui vitreg, un Jim Miller fără personalitate. N-a fost o soluţie. Abia o dată cu deprinderea cântatului la harmonică, la vârsta de cinci ani, şi cu începerea spectacolelor, la vârsta de şapte ani, micul Aleck Ford şi-a aflat rostul şi locul în lumea aproape nemiloasă a negrilor din Glendora, comitatul Tallahatchie, unde s-a născut.

La 7 ani începe, aşadar, să cânte la petrecerile oamenilor mari, în locurile unde ei se distrau, şi nu se distrau la biserică, desigur! Viaţa văzută din această perspectivă nu i se va fi părut prea liliachie. Poate din cauză că nici acasă nu era primit pe roze - şi cum să fie primit bastardul într-o casă ticsită? - Aleck pleacă în lume cu un grup de muzicanţi rătăcitori, bluesmeni sau minstreli (ceea ce nu-i totuna cu menestreli, cum aflăm din dicţionare), adevăraţi profesionişti ai spectacolului şi distracţiei. Alegând un fel de trai în lumea instinctelor dezlănţuite, micul Miller este obligat să-şi folosească la maxim resursele de apărare şi disimulare. Firesc şi la îndemâna lui e să se ascundă în spatele cuvintelor, nu minţind, ci inventând felurite poveşti şi istorii abracadabrante despre sine, despre ai săi, despre fuga de ai săi... Intuiţie sau moştenirea unei înţelepciuni populare? În Huckleberry Finn, Mark Twain aduce în prim plan un astfel de puştan scornitor de isprăvi lacrimogene. Ca el vor fi fost destui într-o lume cum era America preindustrială. Aşa a fost şi Aleck Miller, care ştia de mic că o poveste te scapă chiar de la moarte, iar o mie de poveşti iţi pot aduce o faimă oarecare, başca nişte dolari... Ajuns bătrân şi celebru (dar fără prea mulţi dolari!), cu prieteni în câteva ţări europene, Aleck Miller continua să spună poveşti despre el, despre lumea prin care şi-a croit drum cu greu, despre naşterea şi numele său... Deprins cu fabulaţiile, Miller nu realiza că dezvoltă un simptom de alienare, sub faţada glumeaţă a neseriozităţii, anume: omul căruia nu-i convine cine este în fapt (şi îi este ruşine de originea sa) îşi mistifică permanent biografia, până în punctul unde ajunge să creadă el însuşi ce inventează! Nu este de mirare că din acest punct începe schizofrenia individului respectiv, proces psihic însoţit de ciudăţenii şi acte neconcordante, aparent ilogice, proces pe care numai un psihiatru îl poate înţelege şi explica. Dar - cum se ştie - psihiatrii se înţeleg şi se explică bine doar între ei, aşa că noi revenim la blues!

Prima pată albă a biografiei lui Rice Miller este chiar data naşterii. Presupunerile multora o situează între 1894-1899; dar nu este exclusă nici din intervalul 1900- 1909. Paşaportul cu care bluesmanul a călătorit în Europa, în anii

'60, avea înscrisă ca dată a naşterii ziua de 7 aprilie 1909! Iar ca localitate era trecută Talahatchie, comitatul Panola, nu Glendora, comitatul Tallahatchie! Dar în cursul acelui turneu American Folk Blues Festival, cântându-şi povestea (nu istoria!), bluesmanul afirmă că s-a născut în Glendora, un mic oraş din Mississippi, şi în anul 1897! În paranteză fie zis, cum zice însuşi Sonny Boy în piesa înregistrată la Copenhaga, în 1 noiembrie 1963, cei de la serviciul paşapoarte comiseseră o greşeală şi fiindcă trecuseră ca nume *Sonny Boy Williamson!* Or, ăsta era numele de scenă, numele adevărat fiind totuşi *Aleck Miller...* Sheldon Harris, autorul impresionantei "biblii a bluesului", trece drept an al naşterii 1899, cu ziua 5 decembrie! Pare data cea mai aproape de adevăr. Însă acest amănunt e secundar; în blues nu contează adevărul, ci sentimentul adevărului!

Povestea "numelui de scenă" este suficient de încâlcită pentru a pretinde că o limpezim aici. Totuşi merită mai mult decât două-trei fraze. Pentru orice bluesman din Sud, a avea un nume ca artist echivala cu a avea o poreclă. Asta ţinea de obiceiul locului şi constituia un fel de blazon al muzicantului, ca în zilele şi judeţele noastre (a se exemplifica prin Naste din Berceni, Jean de la Craiova, fraţii Vijelie sau Gigi Fulgerică!) Pentru Rice Miller - Sonny Boy Williamson va fi o altă povară, asumată cu încăpăţânare şi ghinion. Am văzut înainte cum a plecat de-acasă purtând numele tatălui vitreg. Peste câţiva ani, şi-a luat numele *Willie Williams* sau *Willie Wliliamson!* Într-o situaţie similară, Robert Johnson a avut ambiţia să poarte numele tatălui adevărat, chiar dacă nu l-a regăsit vreodată şi l-a detestat întrucâtva. (Gest care nu l-a scutit de probleme). Aleck Ford şi-ar fi păstrat numele, n-ar mai fi trăit confuzia cu primul Sonny Boy, nici n-ar fi fost acuzat de câte şi mai câte! ... Dar el a ales calea dificilă a câştigării unui nume numai al său! N-a fost să fie!

Pornind să cânte ca orice bluesman rătăcitor, Miller şi-a zis ani la rând *Little Boy Blue.* Prin 1935-1940, tot aşa îşi "tipărea afişul", după cum îşi aminteau Sunnyland Slim şi Honeyboy Edwards. Când Sunnyland Slim l-a întâlnit prima dată, Miller cânta pe o stradă din Caruthersville, Missouri, utilizând un megafon ca să-şi facă auzite mai tare şi mai departe instrumentele sale! Pentru că - şi asta e o prelungire a epocii minstrelilor - Little Boy Blue cânta la harmonică, la tobă şi la un cornet de alamă, apărând ca un real-one-man-band, după cum zicea acelaşi Slim. Alte nume asumate de Miller atunci au fost: Willie Williams, Willie Williamson, Willie Miller, Rice Miller, iar ca poreclă i s-a spus The Goat sau Foots! Chitaristul Robert Jr. Lockwood, care i-a fost tovarăş de spectacole mulţi ani, afirma că adevăratul nume al prietenului său era Ellis Miller - de aici Rice!

Aceste schimbări de nume pot avea şi altă explicaţie, mai banală dar nu mai puţin atractivă. Cum s-a citit deja, bluesmenii erau nişte fustangii irecuperabili, gata oricând să dezbrace o femeie, după ce o vrăjeau cu muzica şi "suferinţele" lor. (Cine oare sta să se îndoiască de faptul că necazurile jelite în cântec nu sunt ale cântăreţului?) E de imaginat că, alungat dintr-o localitate pentru atentat la bunele moravuri ale nevestei unui ins onest, bluesmanul nostru nu îndrăznea să mai calce în acea localitate purtând acelaşi (supra)nume! Aspectul figurii nu era o chestie hotărâtoare, fiindcă la lumina precară a lămpilor cu petrol din sala de dans sau din cârciuma unde cânta, faţa îşi pierdea conturul precis. Rămânea numele cu care muzicantul se lăuda peste poate, numele fiind mândria lui. Iar când numele îi aducea bucluc, îl schimba cu altul...

Pesemne că faptele astea "de arme" nu constituiau raritäţi, de vreme ce Howlin' Wolf le pomenea atât în legătură cu Robert Johnson, cât şi apropo de Rice Miller, care îi era cumnat! Cumnat-cumnat, dar curve erau multe, şi Miller le vroia el pe toate! Într-un turneu, Miller a fost cât pe-aci să-l omoare pe Wolf, tovarăş şi cumnat, deoarece acesta se înnădise la târfa pe care o vroia el, Little Boy Blue! Frumoase poveşti de colorat băutele! ... Care băute sfârşeau - cum altfel? - de multe ori cu bătăi, între cine şi cine - cine mai ştie! ...

Băutura era proba de foc pe care bluesmenii obişnuiau să o treacă seară de

seară. Beţiv notoriu, Rice Miller nu s-ar zice că a fost. În orice caz, n-a băut şi n-a cântat băutura ca alţii, Tommy Johnson sau Amos Milburn, de exemplu. Însă un tip ca el nu-şi putea permite să facă pe moderatul. În fond, ca şi chestia cu porecla, băutura este tot o joacă de băieţi bătrâni. Mare ispravă de puştan abia dus la femei, teribilism de holtei vicios, debuşeu al bărbaţilor pricopsiţi cu neveste acre, inconştienţă sau evadare din fericirea unei relaţii de amor etern, moarte pre moarte călcând în clipe de durere funebră, extaz în cumplite ore de deznădejde, liant în petreceri cu gândul şi cu prietenii, frecvent motiv de ceartă în finalul aceloraşi petreceri... Asta când a bea nu este cea mai simplă cale de scăpare din infernul artistului autentic, cel urmărit de demonul creaţiei sale şi în vis... Se poate spune, fără teamă de a greşi, că Rice Miller a avut toate motivele enumerate pentru a bea, că a întrunit toate calităţile implicite motivelor pentru care whiskey-ul este remediu universal eficient! Iar când Sunnyland Slim îi spunea lui Willie Dixon că Sonny Boy (Rice Miller) a fost un beţivan zdravăn, amândoi îşi pritoceau amintirile cu o sticlă de whiskey cum numai la Chicago poţi găsi...

Anii '20-'30 sunt pentru Rice Miller ani de hoinăreală, cu angajamente temporare şi prost plătite în cârciumi falimentare, cu aventuri de-o noapte şi rivalităţi de-o zi, cu “concerte” la colţ de stradă (desigur, când strada nu era răscolită de vreo bandă de beţivi puşi pe fugărit negrii), cu sărăcie cronică şi perspective neguroase, în ciuda cerului senin din Sud... Unica statornicie în viaţa lui Miller pare a fi căsătoria cu sora lui Howlin' Wolf, ciocolatia Mary. Dar nici căsătoria nu e chiar sigură, de vreme ce nici nu se precizează durata ei. Sărăcia şi viaţa trambalată de colo-colo, din Mississippi în Arkansas, din Missouri în Texas, din Louisiana în Tennessee, trecând mereu prin Delta, acolo unde se găseau totuşi cei mai buni cunoscători, consumatori şi producători de blues; apoi apucăturile extra-conjugale, beţiile repetate-şi certurile pe mahmureala lor, lipsa unei case - astea au dus la desfacerea căsniciei cu Mary, care era o fată de familie bună, cum zicea fratele ei, şi merita altă soartă.

Abia în 1948 s-a recăsătorit Rice Miller, cu Mattie Lee Gordon, pe care o cunoscuse în 1945, iar de data asta mariajul este durabil, ca orice legătură “bătrânească”...

Până în 1941, cariera lui Rice Miller, zis Little Boy Blue, nu marcase decât aceeaşi nestatornicie obositoare, fără rezultate concrete. Nu înregistrase încă vreun disc, se mulţumise doar să fie one-man-band, eventual two-men-band, alături de chitarişti ca Robert Jr. Lockwood, Elmore James, Robert Johnson, Big Boy Crudup şi alţii. Nu înregistrase un disc, cu toate că numele pe mapa unui disc era un soi de certificat de garanţie ce mărea prestigiul şi înlesnea un contract avantajos pentru bluesmanul care poseda aşa ceva. Industria muzicală se extindea rapid, în ciuda crizei economice din America acelor ani. Discul ducea mesajul, numele şi magia bluesmanului chiar şi acolo unde el nu călcase şi nu avea să calce vreodată. Gramofonul era un aparat nepretenţios, ce nu necesita electricitate să funcţioneze. Nu se mira nimeni auzind hârâiturile discului de ebonită, din pâlnia bronzată, pe vârful unui deal, pe malul unui râu sau în mijlocul unui lac, într-o barcă... De ce n-a imprimat Miller? Nu se ştie şi nici nu mai contează, când ştim/auzim ce-a imprimat în ultimii săi zece ani de viaţă! Sunt unii bluesmeni care au dat la tinereţe tot ce-au avut mai bun. Mulţi au trăit o viaţă repetând/reluând aceleaşi cântece cu care şi-au făcut timpuriu un nume. Doar câţiva au strălucit inefabil spre sfârşitul vieţii, ca un soare în amurg după o furtună văratică. Sonny Boy Williamson e, probabil, cel mai strălucitor dintre aceştia puţini! Dar numele sub care a imprimat briliantele sale bluesuri ...

În 1938, compania unuia, Max Moore - Interstate Grocery Company - începe să sponsorizeze programul King Biscuit Show, difuzat de la ora 12:45 p.m. prin staţia de radio KFFA din Helena, Arkansas. Este un program adresat negrilor în special. Pe atunci reclamele nu se înregistrau dinainte, ci se difuzau chiar în clipa când se rosteau/cântau de actorii sau muzicanţii angajaţi pentru aşa ceva. A face reclamă

cântată s-a dovedit una din formele cele mai gustate de public, iar într-o emisiune destinată negrilor nu puteau fi aduşi decât nişte cântăreţi negri. Din anul 1941, Robert Jr. Lockwood şi Rice Miller au semnat un contract cu producătorii emisiunii King Biscuit. Miller avea 42 de ani şi un oarecare renume sub mai multe nume, iar Lockwood avea 26 de ani şi-şi spunea Robert Junior după tatăl său vitreg, binecunoscutul Robert Johnson, mort cu trei ani înainte într-o împrejurare de care Rice Miller se simţea oarecum responsabil. (De asta să-l fi luat sub aripa sa pe Junior?) Întrucât în acel an renumele lui John Lee “Sonny Boy” Williamson din Chicago se revărsase din prea-plin şi în Deltă, Rice Miller sau Willie Williamson sau Little Boy Blue a aruncat la radio că “dragi ascultători, ascultaţi acum pe *adevăratul* Sonny Boy Williamson în persoană!” O glumă care a părut minoră la momentul respectiv - cui să-i pese că Rice Miller minte ascultătorii? Repetată însă, ascultătorii chiar l-au ascultat pe bluesmanul cu harmonica învăpăiată, iar proprietarii postului de radio vor fi fost încântaţi că succesul emisiunii aduce bani mai mulţi din reclamă, şi oricum, pentru albii aceia bogaţi, toţi negrii erau la fel... Din acel an, programul s-a numit şi “Sonny Boy's Cornmeal and King Biscuit Show”, iar popularitatea animatorului principal - Rice Miller - a urcat vertiginos. Paradoxal însă, popularitatea se datora confuziei, identitatea showman-ului fiind împrumutată, dacă nu furată! Dar muzica, prestaţia live, era a lui Rice Miller, nu a celui din Chicago! Ce proces de conştiinţă s-a petrecut în mintea lui Miller când s-a ştiut aclamat sub un nume de împrumut? Faima lui John Lee “Sonny Boy” Williamson nu era de ajuns ca să-i cucerească pe negrii din jurul oraşului Helena. Dacă Rice Miller n-ar fi fost un bluesman excepţional, cu o gură de aur, cum se zice, numele de împrumut nu i-ar fi asigurat succesul! Pentru un cântăreţ ambulant, preocupat să câştige rapid cât (se) poate mai mult, chestiunea sus enunţată n-ar fi fost decât o daravelă între altele. Pentru un artist autentic, conştient de valoarea sa, “succesul” în/sub numele altuia este o frustrare cu efecte devastatoare în plan psihic. Unul din efecte a fost că Rice Miller n-a vrut să (mai) renunţe la numele furgăsit, iar peste ani şi mări, a susţinut cu obstinaţie că el este *singurul* Sonny Boy, adevăratul Sonny Boy, că nu există alt Sonny Boy afară de el! O situaţie ciudată, legată de complexul bastardului, de psihanalizat pentru cine are chef de aşa ceva...

Am scris că Rice Miller era un bluesman excepţional. Mai mult decât atât, şi dincolo de talent şi forţă, Miller avea boala artiştilor predestinaţi să “moară” pe instrumentul lor. Pentru aceşti damnaţi ai artei nu contează răsplata imediată, contează doar arta în sine şi ce exprimă ea. Fiecare frază pe care Miller o scoate din harmonică pare smulsă cu plămân cu tot de lângă inima adusă în stare de pulbere... Ce-i drept, Miller nu moare pe instrument, n-are cum, harmonica este un fleac! Un fleac pe care, în clipele sale de virtuozitate, Miller îl înghite pe jumătate, ştirbindu-şi dinţii cu nepăsare, împletind buzele ciobite în jurul plăcilor de metal vibrate necontenit de suflul sincopat al omului. Om care parcă îşi jupoaie sufletul deodată cu suflatul, lăsând să se prelingă o durere difuză, o suferinţă ancestrală printre lamele harmonicii, printre caninii tociţi şi îngălbeniţi... .

Nu-i lipsit de interes să vedem cum a săltat muzica negrilor, bluesul în speţă, cu ajutorul şi prin intermediul radioului, mijloc de comunicare cu răspândire accentuată în anii '30 şi accelerată în anii '40. Când oamenii de afaceri au înţeles oportunităţile oferite de reclama radiofonică şi extinderea vânzărilor către piaţa negrilor (nu neagră!), n-au ezitat (şi n-au aşteptat, ca reformiştii postcomunişti)! Fiecare firmă cu oarecare putere economică a cumpărat/sponsorizat un spaţiu de program, în care bluesmenii îşi ţineau show-ul live, făcând reclamă firmei respective sau alteia, conform contractului. Prima staţie radio care a deschis canalul pentru această formă de show a fost KLCN din Blytheville, Arkansas. La jumătatea anilor '30, acolo a fost angajat chitaristul Clavin Frazier, un amic al lui Robert Johnson. Frazier l-a (a)tras şi pe Johnson, iar acesta a compus una din piesele sale - *They're Red Hot* - ca un soi de reclamă pentru compania Good Gulf Gasoline. Cântecul a şi

fost unul dintre cele mai cântate pe posturile de radio, în direct şi la o oră de vârf, de mulţi alţi bluesmeni. Numai că nu toţi posedau dicţia lui Johnson, iar încurcăturile de versuri produceau scandaluri publice, urmate de concedierea celui care greşea, după cum povestea un veteran al show-urilor radio, Houston Stackhouse.

Numai când Rice Miller şi Robert Jr. Lockwood s-au angajat la KFFA în Helena, cota de audienţă a programelor în direct s-a ridicat vertiginos, cei doi realizând un show plin de umor, inventiv, pasionant ca un serial de suspans şi umplut cu multă muzică bună. Cu diferite schimbări de titlu - King Biscuit Show, King Biscuit Flour, King Biscuit Time - şi cu alţi bluesmeni în rol principal, programul a devenit unul dintre cele mai celebre în Sud şi, iată, în toată lumea! Pornind de la cei doi angajaţi, grupul de muzicie s-a lărgit, cuprinzând nume ca Peck Curtis, tobe, Willie Love, Pinetop Perkins, Dudlow Taylor, piane, Houston Stackhouse şi Joe Willie Wilkins, chitări. Reuniţi sub titulatura *King Biscuit Boys,* bluesmenii umblau şi prin localităţile din jurul oraşului Helena, susţinând spectacole în faţa cârciumilor, a magazinelor de ţară sau a altor edificii care atrăgeau publicul. Acelaşi Houston Stackhouse rememora:

"În jurul nostru se aduna multă lume, unii conduceau maşinile şi se opreau să ne asculte, alţii doar treceau zicând «Bun, încântător, sănătos!» Noi ne executam programul cât puteam de repede. Pinetop şedea sus, pe platforma maşinii, şi cânta la pian, pen'că era prea greu ca să-l dăm jos, pe pământ. Noi şedeam în jurul lui, chiar în spatele camionului cu care umblam. Sonny Boy sufla în harmonică şi sunetul ăsta, dom'le, plăcea lumii! Lumea ne aplauda şi mergea mai departe. Aveam toţi acelaşi fel de cămaşă,de aceeaşi culoare, iar pe toba lui Peck era scrisă reclama postului şi a emisiunii noastre - King Biscuit Time, că se înmulţisera trupele ca noi şi lumea nu ştia ... "

Succesul programului King Biscuit Show a încurajat şi a incitat alte staţii de radio să includă în programele lor emisiuni asemănătoare. Concurenţa a dus la înmulţirea locurilor unde bluesmenii negri puteau să obţină un contract şi a dus la o adevărată modă a trupelor cu nume de emisiune radio. După război, către anii '50, existau atâtea staţii radio şi atâtea programe că nu se prea mai găseau bluesmeni să le umfle pe toate! Rice Miller, acum cu renumele consolidat ca Sonny Boy Williamson, *adevăratul* Sonny Boy, este un star al programelor pomenite. El cântă la King Biscuit Show ca un fel de desert la bogatul său prânz. În rest, se plimbă dintr-un oras în altul, de la un radio la altul, intersectându-şi traseul cu bluesmeni ca Forest City Joe, Willie Love, Joe Hill Louis, Howlin' Wolf, Elmore James, Honeyboy Edwards, Johnny Shines, Houston Stockhouse, B.B. King, ţesând o pânză de drumuri între Helena, Little Rock, Monroe, West Memphis, Clarksdale, Yazoo City, Greenville sau Jackson, capitala statului Mississippi.

Aici, în Jackson, înregistrează primul său disc pe 78 turaţii, la firma Trumpet, în 12 martie 1951. Cele două piese imprimate se numeau *Eyesight To The Blind* şi *Crazy About You, Baby.* Discul are succes, şi la 5 august 1951, alături de Willie Love, pian, Elmore James, chitară, Joe Willie Wilkins, chitară, Leonard Ware, bas, şi Joe Dison, tobe, se ţine o lungă şedinţă de înregistrări sub bagheta producătorului Lilian McMurry. Pe numele lui Sonny Boy Williamson sunt trase opt piese. Dar din acea şedinţă memorabilă doar Elmore James, cu al său *Dust My Broom* va obţine un mare succes. Piesele lui Sonny Boy nu frapează prin noutate, ca riffuI de chitară al lui James. El se mulţumeşte cu un ritm alert, o chitară în maniera lui Charlie Christian, şi sufocante pasaje de harmonică. Bluesurile au construcţie de swing, cu vocea şi harmonica pe post de clarinet şi vibrafon. Poate din această cauză discurile sale nu se vând prea bine, poate că şi din cauză că numele îi aducea ghinion (celălalt Sonny Boy fiind mort!), poate şi din cauză că apăruse tânărul - de 22 ani! - Little Walter... Sau poate că muzica lui Sonny Boy nr.2 nu căpătase încă acea tărie de alcool străvechi, dintr-un butoi uitat în pivniţă! În pofida acestor "deficienţe", prestigiul de bluesman al lui Sonny Boy nr. 2 urcă impresionant!

După încă o şedinţă prolifică în 4 decembrie 1951, tot în Jackson, fără Elmore James, dar cu basistul Cliff Givens, care face o partitură extraordinară în *Mighty Long Time,* Sonny Boy pleacă în Nord cântând în cluburi de noapte, acolo unde ieşeau bani. Asta pentru că bani din înregistrări nu prea vede, cu toate că face întotdeauna, când e solicitat, discuri de valoare. Dar nici când semnează un contract cu Chess şi se integrează clanului de la Chicago, nu scoate bani duium din discuri. Ele rămâneau un soi de moft, comis la cererea boşilor casei, şi nu fiindcă ar fi ţinut cu tot dinadinsul să se afle în treabă. Pentru Sonny Boy Williamson, ca şi pentru alţi bătrâni bluesmeni, bluesul însemna altceva, nu banii pe discuri. Să umble din oraş în oraş, din stat în stat, şi din ţară în ţară - să se simtă bine în orice loc unde îşi punea capul să se odihnească lângă o femeie, să bea un pahar cu un prieten - cam asta părea să fie bluesul în viziunea lui Sonny Boy nr. 2. Dar ca orice artist nemulţumit de arta sa, şi Sonny Boy Williamson se ascundea după opiniile derizorii la adresa izbânzilor sale evidente!

După includerea sa în catalogul Chess-Checker, Sonny Boy Williamson îşi trece în palmares colaborări cu toţi bluesmenii firmei: Willie Dixon, Muddy Waters, Otis Spann, Lafayette Leake, Jack Myers, Luther Tucker, Robert Lockwood, Matt Murphy, Memphis Slim, Buddy Guy, Fred Below etc. Se poate spune că viaţa lui în a doua jumătate a anilor' 50 este o înşiruire de titluri înregistrate şi o colecţie de adrese unde existau cluburi în care cântase. Ce şi-ar fi putut dori? Ce-ar mai fi aşteptat de la viaţă?

Ei bine, în anul 1963 este invitat de Horst Lippmann în turneul din Europa al American Folk Blues Festival. A fost evenimentul vieţii lui Sonny Boy Williamson, dar şi - probabil - cel mai important eveniment al acelor festivaluri - în fond, nişte turnee profitabile de ambele părţi. Pentru că Sonny Boy Williamson găseşte în Anglia terenul fertil în care (trans)plantează bluesul rural din Sud, suferinţa rasei şi a întregului său neam de bastarzi ai societăţii americane, cum erau consideraţi negrii până în anii '60.

Turneul cu American Folk Blues îl poartă prin Franţa, Germania, Danemarca, Suedia, Olanda şi chiar Polonia, în 1964, alături de Memphis Slim. Înregistrează discuri pentru mai multe companii, aproape în fiecare ţară vizitată - Fontana, în Germania, Vogue, în Franţa, Storyville, în Danemarca. Dar principalele sale înregistrări europene sunt făcute în Anglia, cu trupele de tineri muzicanţi ce atunci descopereau bluesul şi spiritualitatea negrilor americani. Yardbirds (cu Eric Clapton) şi Animals (cu Eric Burdon şi Brian Auger) sunt fericiţii care se mândresc cu primele înregistrări făcute de un bluesman negru şi tineri albi, europeni, englezi. Un turneu numai în Anglia, după ce confraţii veniţi cu American Folk Blues plecaseră, alături de Cyril Davies şi grupul lui, ca şi alături de ceilalţi tineri nonconformişti cu care imprimase în concert, îl face pe bătrânul Sonny Boy, adevăratul Sonny Boy, să afirme că a găsit la Londra a doua casă! Este un fel de a zice că din Londra se vor ridica nişte bluesmeni valoroşi, ceea ce s-a şi întâmplat anii următori. Lăsând deoparte punerea în scenă" - care era studiată şi desfăşurată lent, cu precizia şi afectarea gesturilor unui magician: purtând o umbrelă pe braţ, un mic geamantan de piele, o pălărie stil derby şi costum negru-cenuşiu-cărbune, ca un financiar din City, centrul afacerilor engleze (un financiar negru!), Sonny Boy obţinea un efect umoristic ca şi involuntar, de mare succes la puştanii zgomotoşi - deci lăsând deoparte clovneriile (să-şi fi amintit Sonny Boy de perioada când era şi el puştan şi distra oamenii maturi din lumea aspră a Sudului rasist?), bluesmanul negru împlinea un fel de ritual. El trecea făclia credinţei sale nepoţilor albi! Gest simbolic şi încărcat de o semnificaţie ce nu mai trebuie pusă în discuţie astăzi, după aproape patru decenii. Încă nu se poate uita că tocmai prin activitatea "nepoţilor" - Eric Clapton, Eric Burdon, Mick Jagger, Keith Richard, John Mayall, Steve Windwood şi alţii - a devenit accesibil şi de înţeles mesajul transmis de obidiţii glorioşi şi mândri ai Sudului segregaţionist! Dacă nu mai elevat ca literatura unui Faulkner, Wolfe, Caldwell,

Wright sau Penn Warren, în mai mare măsură, ca timp şi spaţiu în orice caz, a fost răspândit bluesul - şi-o dată cu el suferinţa, şi damnarea, şi violenţa, şi mândria, şi naivitatea, şi vigoarea, şi încăpăţânarea, şi credinţa, şi îndoiala, şi ura, şi dragostea ca act exclusiv corporal, şi resemnarea, şi speranţa, şi toate aceste sentimente care alcătuiesc fiinţa umană, de orice culoare ar fi ea, aşa cum a fost voinţa lui Dumnezeu!

Şi nu este cazul să ne facem iluzii. Ceea ce s-a născut din suferinţă şi damnare, din înjosire şi trudă înrobitoare - bluesul negru - s-a vândut bine ca spectacol destinat negrilor, iar banii au intrat în buzunarele unor albi nu totdeauna binevoitori cu “angajaţii” lor, pe care nu de puţine ori îi tratau ca pe foşti sclavi! Iar bluesul a devenit artă numai când a fost adoptat de păturile culte angloamericane, spre stupoarea negrilor care îşi detestau “scursurile”... Blues-revivalul anilor '60 n-a fost doar o modă, ci o recunoaştere estetică a artei primitive, cum s-ar scrie în termeni de istoria picturii.

La toate astea, contribuţia lui Sonny Boy Williamson a fost decisivă! Şi cine, dacă nu un englez, putea să scrie cele mai frumoase cuvinte despre bluesman? Iată ce spune Giles Oakley:

“A fost un om ciudat. Uneori e amintit ca un singuratic încăpăţânat, meschin, temperamental dificil şi înveninat; cu toate astea, el avea mulţi prieteni şi aproape că nu avea rival la capitolul influenţă ca harmonist. Cu umerii gârboviţi, cu un licăr de ironie precaută în ochi, cu o încetineală şovăitoare-magnetică în mişcări, apariţiile lui adesea aveau din capul locului o simplitate înşelătoare. El putea să cânte cu o intimitate ca de conversaţie amicală, o gentileţe liniştită şi ondulată, un fel de vagabondare prin imaginaţia sa, încetineală ce constituia/construia momente unice, iar harmonica lucra economic - mici atingeri de buze, cu mâinile ca nişte cupe, începuturi de fraze legănate, troznete de degete, respiraţie greoaie, voce puternică (dar o putere şoptită - n.t.), în ochi cu o negură distantă, apoi rifuri de harmonică prăvălite, văicărite şi distorsionate prin intermediul microfonului, apoi vorbe aspre, scrâşnite şi apăsate. Când liniştea revenea, el se potolea şi se întorcea uşor, gentil, la locul său... “

Deci, un om iubit, apreciat şi căutat de discipoli. De ce totuşi fugea şi se purta cu ei acru, chiar meschin? Pentru că ereditatea şi copilăria nefericită sunt două ingrediente care marchează definitiv un om. Apoi, să nu se uite că în cazul morţii lui Robert Johnson, petrecută în condiţii confuze, Sonny Boy Williamson (de fapt, Rice Miller, zis Little Boy Blue) fusese prezent, fusese “rivalul” cu care Robert se întrecuse la cântare în acea seară nenorocită de august, fusese un element de tensiune într-o situaţie tensionată ca o piesă de Tennessee Williams şi finalizată ca un roman de Richard Wright... Pentru că localul era bântuit de Eros şi Thanatos, iar Eriniile au venit şi ele în persoana soţului înşelat, cel care a turnat otravă în sticla lui Johnson, iar Rice Miller! Little Boy Blue! Sonny Boy Williamson n-a putut decât să privească, n-a putut să se opună Destinului... Motiv suficient ca să se ferească altă dată de prietenii- rivalităţi... (Hăituit de coşmarul acelei nopţi, să-şi fi ales alt nume ca să scape de vinovăţia numai de el ştiută? Căci demonii răzbunării caută în primul rând numele!. .. )

Ceea ce Sonny Boy Williamson a vrut să impună (a impus fără să vrea cu tot dinadinsul?), se numeşte nobleţea rasei negre. Probabil din ziua primului show King Biscuit, sau poate din acea zi de martie '51, când a inregistrat *Eyesight To The Blind* (o metaforă pentru situaţia negrilor din Sud la mijlocul veacului ăsta, după trei generaţii de la Războiul Civil!), ambiţia ascunsă a lui Sonny Boy a fost trează până în ultima zi de viaţă. Să mai fi trăit încă vreo cinci ani, îşi ostoia sufletul văzând cum crescuse sămânţa aruncată în pământul englez!

N-a mai apucat decât o degustare. A murit la 5 mai 1965, în iubita sa casă din Helena, în mijlocul prietenilor, între ai lui. Ţinuse încă vreo câteva King Biscuit Time, fusese Înregistrat - cu Houston Stackhouse şi Peck Curtis - de Chris Strachwitz,

producător la firma Arhoolie, chiar fotografiaţi în plin concert pe marginea unei străzi de ţară, se plimbase ca de obicei prin câteva localităţi din Texas şi Mississippi, ca şi cum era încă tânăr şi moartea departe, şi nu pe urma paşilor săi, adulmecând hulpavă ca o hienă ...

Este înmormântat în cimitirul bisericii baptiste din Tutweiler, şi are o piatră la căpătâi din 1977...

Va fi găsit în cealaltă lume liniştea, identitatea şi onoarea?

# 6. Legenda lupului cântăreţ: HOWLIN' WOLF

“Aici în Deltă şi împrejur, s-a cântat mult. Cântece de lucru. Unii bărbaţi simţeau nevoia să cânte că «am muncit cu bătrâna Maudie şi am muncit cu bătrâna Belle» - chestii de-astea ... Ei vroiau doar să-şi uite de sine, şi cântau despre munca lor... Cântece la arătură şi cântece de îndemnat catârii, dacă-i poţi îndemna şi altfel decât cu băţul şi fişca... Ieşeau dimineaţa din casă şi porneau să are, şi începeau să cânte şi să hăulească... Aşa puteau ei să meargă mai departe, să nu se lase doborâţi de necazurile şi greutăţile vieţii... Ei îşi făceau muzica lor, şi melodiile lor, aşa cum le plăcea lor... Au creat cântecele astea aşa cum au simţit, dacă au simţit ceva... Cineva spunea despre ei că au cântat aşa ca să se laude şi ca să fie şi ei băgaţi în seamă... Dar credeţi-mă pe mine: Niciodată n-am urmărit să ajung un tip lăudat. Am venit dintr-o familie bună, am muncit pe o plantaţie bună, şi am fost tratat ca un om! Sau asta am vrut - să fiu om!”

Astfel vorbea Chester Burnett, alias Howlin' Wolf, într-un interviu dat lui Pete Welding şi publicat în revista *Down Beat* din 14 decembrie 1967. Burnett era un tip care ştia bine despre ce vorbeşte. Se născuse pe o plantaţie şi lucrase ca fermier până să intre definitiv în show-blues. Destinul său nu este deosebit de al altor bluesmeni din generaţia lui - Willie Dixon, Champion Jack Dupree, Memphis Slim, Muddy Waters, Johnny Shines etc. Dar Howlin' Wolf este poate mai reprezentativ pentru muzica blues decât oricare alt nume de primă mărime. Şi asta nu doar fiindcă era un munte de om - 6/6, cum zic americanii, măsurând în picioare, unitatea lor echivalentă a 0,33 metri -, cu cele mai mari labe de picior din câte văzuse Sam Phillips, patronul studiourilor Sun, din Memphis, unde Burnett intră să înregistreze pentru prima oară când împlinea 41 de ani. Wolf e unic şi caracteristic pentru blues datorită timbrului vocal cu totul aparte, dăruit de Dumnezeu.

Poţi să nu tremuri când auzi un lup urlând? Dar cum reacţionezi când auzi un lup ... cântând? Posesor al unei voci agresive ce aminteşte - şi trimite la comparaţia cu - animalul sălbatic, Chester Burnett a ştiut să-şi transforme handicapul în renume. Nimic forţat, nimic de comedie bufă: exploatând maximul (im)posibilităţilor sale vocale, Chester a întruchipat paradoxul lupului-cântăreţ într-o lume muzicală în care orice particularitate era un atu, dacă îşi găsea promotorul necesar şi inteligent. Legat de chestiunea vocii, este de menţionat că Burnett n-a fost conştient de la începutul carierei că timbrul său brutal este un avantaj. În tinereţe el luase ca model solistic un cântăreţ de country, alb, numit Jimmie Rodgers. Întâlnit în localitatea Meridian, unde îşi avea reşedinţa, Rodgers îl cucerise pe tânărul negru cu vocea sa în falsetto, gen răspândit şi foarte bine vândut în Sud. Se povesteşte că la magazinele de ţară din Mississippi auzeai frecvent câte un fermier, venit de la casa lui dărăpănată, într-o duminică sau altă zi de sărbătoare, cu ceafa transpirată şi cu puţinii dolari strânşi în pumn, comandând: “O livră de unt, o cutie de cuie şi ultimul disc al lui Jimmie Rodgers... “ Pesemne că succesul îi adusese lui Rodgers supranumele de “Părinte al muzicii country”. La vremea când - în jurul lui 1930 - încerca să-I imite vocal pe albul Rodgers, Burnett işi construise deja o mică reputaţie, şi-şi zicea “Big Foot Chester” sau “Bull Cow Burnett”. Dar - povesteşte el:

“N-am avut încotro, şi mi-am luat supranumele de Wolf. Nu puteam nicicum să-mi subţiez vocea, aşa că am lăsat răguşeala să cante!”

N-a fost simplu să se formeze o personalitate aşa de diferită faţă de obişnuiţii bluesului, iar impunerea a durat. Dar Burnett avea toate datele unei prezenţe marcante, fizic vorbind. O voce deosebit de aspră, asociată unei figuri de om teribil - cap enorm, faţă lată cu pielea ca mâncată de acnee şi vărsat de vânt, ochi bulbucaţi

şi sticloşi, frunte înaltă, fălci proeminente, nas gigantic, buze ca un canion, statură tăiată în stâncă, palme cu degete lungi şi groase. Întru totul, un om care lăsa impresia de forţă naturală, primitivă, neîmblânzită; dar un om grozav care cânta o minunăţie de blues!

Chester Arthur Burnett s-a născut la 10 iunie 1910, lângă West Point, comitatul Clay, Mississippi. Tatăl, Dock Burnett, era fermier. Mama, Gertrude, a mai născut încă cinci copii, între care o fată, Mary, soră mijlocie, a fost soţia lui Sonny Boy Williamson (Rice Miller). De la cumnat a învăţat Chester să cânte la harmonică în serile când Rice Miller făcea serenade sub fereastra lui Mary, iar copiii vecinilor îl înconjurau pe îndrăgostit şi-I sâcâiau cu cererile şi întrebările lor naive. La chitară, Chester a învăţat să cânte singur. Când tatăl său a văzut că băiatul vrea, într-adevăr, să se ocupe serios de muzică, i-a cumpărat o chitară. Asta se petrecea când Chester nu împlinise 18 ani, adică la 15 ianuarie 1928. Din acel an, el se socoteşte bluesman şi se poartă ca un bluesman. Intră sub influenţa şi sub ochiul aburit de băutură al lui Charley Patton, care îl învaţă tot ce trebuie să ştie un chitarist autentic. Bertha Lee, soţia lui Patton, îşi amintea:

“Charley a lucrat zile întregi cu Chester, înainte ca el să o pornească de unul singur... “

Onest, Burnett recunoştea că:

“Patton m-a făcut să apuc spre blues, nu spre ştiu eu ce aiureală. De la el am învăţat ce este bluesul...”

Multe din înregistrările lui Howlin' Wolf sunt prelu(cr)ări ale cântecelor compuse/impuse de Charley Patton, lucru firesc într-o filiaţie recunoscută şi într-o comunitate artistică neminată de problemele copy-right-ului, ca astăzi. Pentru că bluesul nu poate fi o treabă perfect delimitată, un gen de muzică în care există “autori” şi “compozitori”. Bluesul este ceva ca lumina soarelui, şi nimeni afară de Dumnezeu, nu este “autor” aici. De aceea, bluesmenii nici nu fac gălăgie când împrumută unii de la alţii. Iar dacă un Dixon a ajuns să se judece pentru drepturi de autor, este pentru că impertinenţa celor care s-au îmbogăţit pe notele lui întrecuse orice limită...

Până să se dedice exclusiv bluesului, viaţa lui Chester Burnett a fost la fel cu a altor negri. Copil, cântase în corul bisericii baptiste din Aberdeen, unde trăia familia prin 1920. Lângă Ruleville, unde ai lui se mută în 1923, Chester învaţă nu doar cum se suflă în harmonică, ci şi cum se lucrează pământul. Astfel că în 1933, căsătorit cu sora bluesmanului Willie Brown, cap de familie, se mută în Arkansas şi arendează o fermă pe plantaţia unuia Nat Phillips, lângă oraşul Twist. Paralel cu munca la fermă, el se desfăşoară ca muzicant de sâmbătă şi duminică în zona natală - Drew-Cleveland-Penton-West Point-Tunica-Ruleville. Prin 1939-1940, căsătorit a doua oară cu Lillie Handley (cu care va avea patru copii, şi care va fi soţia lui până la moarte), era fermier pe lângă Robinsonville şi Tunica. Între 1941-1945 este încorporat în armată, arma sa de luptă fiind... chitara, cu care susţinea moralul trupelor din prima linie, când treceau în refacere. După război este din nou fermier, până în 1948, când se angajează DJ la radio KWEM din West Memphis, Arkansas. Abia acum, când veniturile îi permit să-şi întreţină familia, renunţă la profesia de fermier, fără a pierde din vedere faptul că meseria cu care îşi câştigă existenţa şi căreia i se dedică total - muzica - are cele mai importante rădăcini tocmai în viaţa de lucrător al pământului. Muzica lui, bluesul!

Aşadar, Chester Burnett începe să cânte, ca şi alţi bluesmeni, în împrejurimile localităţii unde locuieşte o vreme. În anii '30 face un fel de turnee locale, alături de rutinaţii cântăreţi nestatornici Patton, Rice Miller, care îşi zicea Little Boy Blues înainte de a-şi asuma numele Sonny Boy Williamson, Willie Brown, Son House, Robert Nighthawk şi alţii. Un timp este companion cu Robert Johnson, ambii împărţind banii şi necazurile, dar nu şi ... femeile! Din cauza unei oarecare fufe care n-a ştiut să-şi măsluiască dragostea de-o noapte sau de o săptămână, între cei doi

se iscă gelozia ce duce la ruptura prieteniei lor. Şi se poate bănui că Burnett a fost cel ultragiat la sentiment, pentru că Robert Johnson nu-şi făcea probleme de amor, ca un adevărat Don Juan ce era! Dar chestiunea asta e un fleac ...

După ce face “descoperirea” că nu-şi poate subţia vocea, Chester Burnett adoptă ca nume de scenă - apoi chiar nume pe discuri - pe acest Howlin' Wolf (Lup Urlător!). Este un împrumut, dacă nu chiar un furt, pentru că sintagma respectivă vine de la titlul unui cântec al bluesmanului John “FunnyPapa” Smith şi a fost porecla acestuia!

Născut în 1890, Funny Papa Smith era oarecum cunoscut în anii '20 şi la începutul anilor '30. Cam prin 1935 s-a pierdut din atenţia iubitorilor de blues, iar din 1938 nu s-a mai ştiut nimic despre el. Astfel că istoria bluesului consemnează cu majuscule un singur lup urlător - Chester Burnett. Nu i se potrivea altă poreclă!

Până la război, Burnett nu făcuse înregistrări. Stabilit în Memphis el se afirmă în Handy Park, locul unde dădeau “probă de lucru” toţi muzicanţii aspiranţi la nemurire pe ebonită. Desigur, nopţile cânta în bodegi şi locante unde veneau oamenii cu bani să-şi distreze metresele. Treptat, prin încercări şi repetiţii, Wolf îşi strânge un fel de trupă, pe care o asamblează în combo cu două chitări, bas, tobe şi pian, după cum o cer interesele momentane. Între numele perindate prin comboul ce este categoric al lui, se numără Junior Parker, Matt Murphy, Pat Hare şi mai ales Willie Johnson, la chitări, acesta de pe urmă devenind un om de bază al înregistrărilor lui Wolf din Memphis şi de mai târziu. Ike Turner, pe atunci factotum în studiourile din oraş, va fi pianistul şi producătorul executiv al câtorva discuri semnate Howlin' Wolf.

Bluesurile înregistrate de Howlin' Wolf la Memphis, în astăzi istoricele studiouri Sun, poartă amprenta atmosferei efervescente şi zgomotoase din acel oraş important, unde cântăreţii erau obligaţi să urle din răsputeri ca să fie auziţi peste gălăgia localului. Asprimea specifică vocii lui Wolf aminteşte de bluesurile de pe la 1900, a căror frumuseţe era dată de nuditatea tristeţii interpretului. Ghiceai în jalea sa o demnitate inexorabilă, iar indiferenţa aparentă cu care îşi striga durerea nu era decât o mască pentru timiditate. Nu putem şti în ce măsură Howlin' Wolf este sincer când îşi clamează necazurile pe deasupra ţesăturii sonore alcătuită din chitară, pian, tobe, şi colorată de harmonică. Ascultate alături de alte înregistrări ale epocii, bluesurile lui Wolf se detaşează precum un fir de porumb crescut în mijlocul câmpului de bumbac. Vocea inconfundabilă transmite un dramatism real, frazarea este tensionată, agresivă (în sens bun), acumulatoare. Forţa cântecelor este sporită de instrumentaţia amplă, de vitalitatea imposibil de stopat a fiecărui component al comboului (altfel, un solist capabil de reuşite separate într-o carieră proprie), de intuiţia genială a unui producător adept al cântatului în forţă.

Acest producător era - cine altul? - Sam Phillips, spiritus rector în Memphis. Când l-a văzut pe Wolf şi l-a auzit cântând prima oară, Phillips şi-a zis, cu cinismul corect al negustorului de artă:

“Ăsta-i pentru mine! Ăsta-i un suflet fără moarte!”

Era în 1951 când Howlin' Wolf intră pentru prima oară într-un studio de înregistrări ca Sun. Primele piese transpuse pe discuri se numesc *Moanin' At Midnight* şi *How Many More Years?,* două dintre acele memorabile bluesuri ce stau în fruntea oricărei antologii. Şi ele se regăsesc la începutul mai multor culegeri editate sub numele lui Howlin' Wolf. În numai doi ani, Wolf şi comboul său imprimă peste treizeci de feţe de disc, care duc faima lupului urlător în susul şi în josul fluviului Mississippi. Emisiunile de la radioul unde era DJ, spectacolele din zonă - şi acum acestea erau mai organizate, cu un profit oarecare, nu ca înainte de război, când bluesmenii rătăceau în căutarea unor oameni dispuşi să plătească de milă - discurile, i-au adus lui Howlin' Wolf o cotă a popularităţii care făcea emergentă trecerea la o casă de discuri importantă. Şi pentru că fraţii Chess adunau la Chicago crema bluesmenilor din Midwest, inevitabil acolo trebuia să ajungă şi Howlin' Wolf.

La finele lui 1952, el semnează un contract exclusiv cu Chess, iar în 1953 se mută în oraşul Chicago cu familia. De acum se poate spune că începe cu adevărat cariera lui Wolf.

Nu mai insist asupra contextului care a favorizat boomul bluesului în anii '50, la Chicago şi nu numai acolo. De consemnat că Howlin' Wolf a fost în acei ani "rivalul" lui Muddy Waters, cel puţin în mintea şi în planurile manageriale ale patronilor casei de discuri, în buzunarele cărora se scurgeau încasările pe măsură ce creştea succesul celor doi. Cât despre câştigurile bluesmenilor, e suficient să ne amintim cum l-a găsit Keith Richard pe Muddy Waters în 1964 - zugrăvind pereţii studiourilor Chess ca să aibă un ban în plus! Desigur, nu poţi aştepta de la nişte afacerişti pragmatici să plătească mai mult decât pot fi obligaţi să plătească! Dar politica fraţilor Chess faţă de filonul ce li s-a oferit ca şi gratuit este ilustrativă pentru mentalitatea "profit maxim, acum! După ce nu mai merge, altceva!" Nu-i de mirare că firmele celor doi Chess au sfârşit înghiţite de alta, mai puternică (MCA), iar gloria lor (nemeritată, după cum s-a dovedit) a apus o dată cu dispariţia generaţiei de aur a bluesului din Chicago. Cât priveşte obtuzitatea lor la muzica negrilor, se poate citi în capitolul dedicat lui Muddy Waters. Dar obtuzitatea le era întrecută de cinism. Iată ce declarau, la sfârşitul anilor '60, despre Wolf - că nu are valoare, dar îl lasă în studio să înregistreze câteva piese *de milă*, şi - poate, cine ştie! - în speranţa că va face un hit!

De bună seamă, Howlin' Wolf nu traversa nişte ani buni pentru el, către 1970. Se schimbase şi gustul publicului obişnuit, secase şi creativitatea bluesmenilor. Pe discul *Super-Super Blues Band,* înregistrat în 1967 cu Muddy Waters şi Bo Diddley, vocea lui Wolf are timbrul jalnic al unui lup bătrân şi jerpelit. Modulaţiile grave care îi aduseseră faima se pierd într-un soi de schelălăieli, iar dinamismul vocal se stinge periodic, partenerii săi salvând deseori nişte piese aproape de nerecunoscut în fălcile ştirbe ale lupului. Trei ani mai târziu, în mai 1970, când înregistra cu Eric Clapton, Steve Windwood, Bill Wyman, Charlie Watts, Ringo Star, Ian Stewart şi alţi englezi iubitori ai muzicii sale, precum şi o parte din bluesmenii care îl sprijiniseră în mod constant pe înregistrările anterioare - Lafayette Leake între ei - energia tinerilor emuli abia de-l aducea pe linia medie din epoca maturităţii. *London Sessions,* discul editat în 1971, după unele imprimări adiţionale făcute la Chicago, ne aduce la urechi cântecul unui lup îmblânzit şi înţelept, care - ca sa păstrăm unitatea lexicului - şi-a pierdut părul, dar nu şi năravul! Pasajele de harmonică - strălucitoare altădată - se poticnesc ca lipsite de suflet şi suflu în cele două piese unde apar. Impresia generală e totuşi excelentă, întrucât englezii dovedesc mai mult decât politeţe şi fair-play; ei transmit un sentiment autentic, explicabil poate prin faptul că mai toţi instrumentiştii - nume de vârf ale muzicii rock de-atunci încolo - sunt copiii războiului, născuţi la vremea celor mai crunte suferinţe îndurate de poporul englez în istoria lui. Asta nu doar că se simte; asta spune de ce toată generaţia născută în jurul lui 1945 a iubit bluesul... Iar ca anecdotică - e de neuitat secvenţa *The Red Rooster* (rehearsal), când Wolf îi arată lui Clapton cum trebuie să ia corect acordurile şi cum trebuie să le schimbe la a patra măsură! ... Bătrânul Wolf are, dacă nu temperamentul nestăvilit din tinereţe (când sărea în aer, se rostogolea pe podea, îşi trecea microfonul printre picioare, îşi punea chitara după ceafă, ca maestrul său Charlie Patton), aşezarea respectabilă a stâncii de care te loveşti înainte să-i admiri masivitatea...

Nu era prima întâlnire cu englezii, nici prima înregistrare europeană. În 1964 participase la turneul American Folk Blues Festival on Europe şi înregistrase un disc live la Musikhalle Concert din Hamburg, pentru casa Fontana. Tot în 1964 participase la International Jazz Jamboree în Varşovia. Anii '60 au fost, în general, ani de festivaluri nu doar pentru Howlin' Wolf. El este prezent în multe din locurile principalelor evenimente ale genului: 1962 - First International Jazz, Washington D.C.; 1966 - Newport Folk Blues Festival (apare şi în filmul dedicat manifestării); 1968 - Chicago University Folk Festival; 1968 - Mariposa Folk Festival, Toronto;

1969 - Ann Harbor Blues Festival... Iar în anii '70 iarăşi la Washington, Ann Harbor (când înregistrează un disc live pentru casa Atlantic), New Orleans, Louisville şi multe altele. În 1972 înregistrează cel mai bun disc al său în concert, unde în altă parte decât într-un club din Chicago, *Live And Cookin' at Alice's Revisited.* În 1973 înregistrează ultimul său LP - *The Back Door Wolf,* la 11 ani după ce, în 1962, înregistrase primul LP cu piese originale - *The Rocking Chair.* (Primul LP - *Moanin' In The Moonlight* fusese o culegere de transpuneri după - tehnic - depăşitele discuri pe 78 turaţii!. Howlin' Wolf era totuşi un nume care se găsea în vârful ierarhiei bluesului, chiar dacă “nu făcea hituri” ... Iar valoarea lui nu era doar comercială, cum socoteau comerciantii.

Howlin' Wolf nu ştia ce-l aşteaptă, când se mutase la Chicago, oraşul abatoarelor, gangsterilor, companiilor siderurgice şi localurilor îmbibate de blues cum e filtrul de cafea când se isprăveşte petrecerea. Dacă îşi închipuise că va cuceri lumea, “Chicago m-a făcut să înţeleg care este locul meu în blues” - mărturisea Wolf. Înregistrările nu-i aduceau bani purcoi; turneele prost organizate se sfârşeau deseori cu chefuri şi bătăi; la radio nu (mai) era o afacere, deoarece concurenţa devenise mare. Singura cale de câştig imediat şi consistent era să cânte în cluburi, cafenele, baruri şi alte locante de perdiţie. O viaţă nu foarte simplă şi deloc uşor suportabilă pentru un familist convins; dar o viaţă care îl implică pe Wolf în realitatea dură şi tristă, izvor al “adevăratului” blues urban, cum a fost denumit de isteţi (formă populară de esteţi?!). Wolf va evalua mai târziu:

“Nu era prea mult, desigur, dar mutarea la Chicago a însemnat doi paşi înainte, cred. M-am învăţat să cânt lent, şi m-am integrat ritmului vremii aceleia... “.

Viaţa în Chicago a însemnat şi colaborarea cu bluesmeni însemnaţi, vedete ale show-biz-ului. Chitaristul Hubert Sumlin dă o strălucire aparte pieselor înregistrate de Wolf. Johnny Jones şi Henry Gray asigură un pian vivace şi picant. James Cotton sau Walter Horton se duelează cu lupul la harmonică, unul mai colorat ca altul. Iar neobositul Willie Dixon îi livrează multe texte, asupra cărora Wolf se apleacă plin de... Dar să-l ascultăm pe Dixon:

“Muddy este genul de persoană căreia poţi să-i dai orice fel de versuri, el este adeptul a ceea ce numeşti studiu rapid. Lui Wolf nu-i poţi da prea multe cuvinte, pentru că el nu vrea să fie zăpăcit. Şi dacă el ia ce i se pare lui bun, tot mai zăboveşte căutând şi înţelesul cel mai bun!” .

Un inventar rapid al celor mai cunoscute bluesuri înregistrate de Howlin' Wolf la Chess în anii '50 este util.

1954 - *Evil (Is Goin' On)* (autor Dixon);

1956 - *Smokestak Lightnin'* (prelucrare a piesei lui Ch. Patton - *Moon Going Down Slow);*

1957 - *Who's Been Talking* (Burnett);

1957 - *Sittin' On Top Of The World* (versiune Burnett după o compoziţie semnată W. Vincson - A. Chatmon, foarte cântată în anii '30 de grupul Mississippi Sheiks, care a şi imprimat-o în 1930);

1956 - *I Asked For Water* (o prelucrare a foarte “băutei” piese *Cold Water Drink,* aparţinând lui Tommy Johnson);

1960 - *Back Door Man* (Dixon); *Wang-Dang-Doodle* (Dixon) - o piesă care va fi super-hitul “reginei” Koko Taylor, în 1965; şi *Spoonful,* o piesă semnată tot Dixon, dar în fapt o adaptare bună după Ch. Patton.

1961 - *Red Rooster* (piesă tot a lui Dixon, care, a prelucrat iarăşi un Ch. Patton - *Banty Rooster).*

1961 - *Goin' Down Slow* - un standard semnat de J. Oden, pe care îl găsim în repertoriul multor bluesmeni.

1964 - *Killing Floor* - o piesă semnată Burnett, care preia tema de la Skip James - *Hard Times Killing Floor Blues* - dar subiectul nu putea să-i scape unui fost fermier care trăise câteva calamităţi secetă, uragane, inundaţii - cu efect imediat şi

ucigător asupra pământului muncit din greu şi răzuit de mânia Domnului.

Revigorarea interesului pentru blues la jumătatea anilor '60 l-a menţinut pe Howlin' Wolf în prima linie a frontului, cu toate că în zona neagră discurile sale nu se mai vindeau, tineretul de culoare fiind atras de soundul Motown. Tratat de proprietarii casei sale cu complezenţă, "văzut ca un jidan de evreii negri" (paradoxul nu-mi aparţine) care făceau legea în comerţul cu blues, negrul Chester Bumett este adoptat de mişcarea rhythm & blues anglo-americană, în frunte cu Rolling Stones. Deja bluesul "made in Chicago" însemna o pagină de istorie, deşi producători locali şi case de discuri precum Vanguard, Delmark sau Alligator vor ţine pasul cu noua generaţie de bluesmeni valoroşi. Centrele muzicale, locurile "unde se întâmplă ceva", se mutaseră în California, sau New York, sau Londra... Luptătorii anilor post-belici se trezeau sanctificaţi de tânăra generaţie, dacă nu chiar sacrificaţi din prea multă dragoste. Howlin' Wolf a mai rezistat vreo cinci-şase ani după momentul Londra. Am pomenit mai înainte locurile unde a '"festivalisit". Ar fi prea lungă lista oraşelor unde a mai cântat, în cluburi specializate sau în localuri închiriate de organizatori băştinaşi. Deşi a înregistrat mai multe LP-uri (abordând diferitele orientări din Blues-rock-ul contemporan, de ultimă oră, mergând chiar până la psihedelic!), niciunul n-a depăşit valoarea. unui document. Wolf a păţit ca Muddy Waters şi alţi câţiva bătrâni acriţi în blues. În loc să-şi conserve academismul şi să-şi savureze crema tortului, lenevind în scaunele capitonate în care îi plasau anii de trudă şi fervoare creativă din oraşul vânturilor, ei au continuat lupta (te-ai fi aşteptat la altceva din partea unor luptători?). Au greşit, imaginându-şi că dacă sunt adulaţi de tineri, se şi pot întrece cu aceştia. Presaţi de mecanismul comercial stupid al celor de la Chess, reglat să stoarcă totul în cel mai scurt timp, ei - bluesmenii - au forţat talentul, livrând în ambalaje ţipătoare un mesaj care nu avea nevoie de aşa ceva. Au ratat grandios, unii pierzând contractele, alţii pierzând admiratorii. Abia întoarcerea la uneltele meseriei le-a adus împăcarea şi iubirea - vezi ultimele discuri ale lui Muddy Waters la casa Blue Sky, sau înregistrările europene ale unui Memphis Slim ori Champion Jack Dupree.

Pentru unul care a cântat peste două decenii în barurile orasului Chicago (între 1963-1968 având un contract permanent la Sylvio's Longue; între 1963-1965 alt contract la Copacabana Club, unde şi înregistrează live pentru Chess, în 1964, alături de toţi cei mari ai momentului - Muddy, Horton, Sonny Boy, Little Walter, Buddy Guy, Otis Spann etc.), e normală o afirmaţie ca:

"Îmi place să cânt doar blues, pentru că sunetul lui e potrivit cu mine. Dar bluesul înseamnă probleme, bluesul adevărat, şi să cânţi despre astea nu cred că face ca problemele să dispară. Eu vreau doar să vă mut gândul de la necazurile voastre... "

Modestie sau simplă înţelegere a limitelor artei (ale bluesului şi ale-muzicii, în general) - ce contează! Howlin' Wolf n-a urlat în zadar! Internat în Spitalul Veteranilor din Hines, Illinois, cu diagnosticul cancer, operat de două ori fără succes, cu preinfarcte repetate, Chester Burnett a.k.a. Howlin' Wolf a murit la 10 ianuarie 1976, fiind înmormântat în cimitirul Oak Ridge din Hillside, Illinois.

Requiescat in Pace!

Ce-ar mai fi de adăugat? Doar distincţiile şi premiile obţinute de Howlin' Wolf. Doctor Of Arts, la Columbia College, Chicago, 1972. Premiul Festivalului de la Montreux, Elveţia, 1975, pentru discul *The Back Door Wolf.* Şi alegerea postumă în Rock'n'Roll Hall Of Fame, la New York, în 1991.

Dacă premiile şi mondenităţile au aerul frivol al snobismelor de circumstanţă, vorbele unui promotor de blues ca Pervis Spann din Chicago sigilează un adevăr etern:

"În opinia mea, Howlin' Wolf a fost un geniu creator, deoarece nu doar că a creat muzica sa ca din nimic, dar a şi edificat o formă solidă. El n-a pierdut niciodată legătura şi identificarea cu rădăcinile, cu down home blues. Down home este bluesul

care pentru mulţi dintre, noi evocă vechea casă prăpădită, ţinutul natal, copilăria, iar Howlin' Wolf n-a uitat niciodată că vine de-acolo ... “

# 7. Legenda legendelor: MUDDY WATERS

Muddy Waters... Ape tulburi, ape murdare, ape întunecate, ape noroite, feţe brunete, voci răguşite, gânduri confuze, aspiraţii neclare, proiecte vagi, transpiraţie puturoasă, urină împuţită, lacrimi (provocate de nedreptăţi), salivă (expectorată după tutun), apă cursă din gura unui sărac agăţat cu ochii de vitrina unui magazin...

Probabil că nici un bluesman n-a nimerit o poreclă mai expresivă! Mulţi degustători ai tăriei albastre s-au dedat la analize şi, evident, sinteze pe marginea (originii) acestei porecle. Însuşi Muddy Waters a întreţinut legenda conform căreia şi-a căpătat supranumele ca un fel de pedeapsă din partea surorilor sale, sau din partea bunicii, fiindcă se scălda în gârla din vecinătatea fermei unde copilărea, celebra Deer Creek... Adevărată sau nu, povestea s-ar fi pierdut în anonimat dacă purtătorul ei n-ar fi nimerit la Chicago, într-o vreme când negrii veniţi aici, trăitori în ghettourile sufocante, n-ar fi resimţit cu acuitate angoasa desprinderii de vetrele natale. Toţi aceşti oameni plecaţi în căutarea unui trai mai bun avuseseră timp să se convingă de faptul că şi aici, într-un loc al tuturor posibilităţilor, privaţiunile şi nedreptăţile erau la fel de prezente ca oriunde. Şi-atunci, inevitabil, locul părăsit cu disperare şi speranţă le-a apărut ca un paradis pierdut, şi cine venea să le amintească asta provoca un sentiment de furie şi nostalgie: l-ar fi strâns în braţe până ar fi terminat cu el! Nu sunt iubirea şi ura sentimente înfrăţite?

Dar succesul lui Muddy Waters la Chicago, în anii postbelici, nu se rezumă doar la amintirea traiului “de-acas', din Sudul însorit”. Pentru că Muddy n-a cântat, la drept vorbind, decat foarte puţine cântece despre viaţa pe (lângă) plantaţie! După explozia iniţială,cu *I Can't Be Satisfied,* repertoriul lui Muddy Waters s-a umplut de cântece de petrecere, de pahar şi de femei, de dor de ducă sau de dragoste ghinionistă. Explicaţia este simplă: toţi aceşti oameni care îl ascultau pe Muddy în cluburi sau pe discuri vroiau să-şi facă un *alt fel* de viaţă decât ce trăiseră ei pe plantaţie! Deja aveau o slujbă, grea, ce-i drept, dar fără boss la spate, unii aveau o casă, prindeau cheag cu vreo afacere, fie şi necurată (oraşul gangstetilor, deh!), îşi modificau vrând-nevrând mentalităţile, întâmpinau altfel de greutăţi şi începeau să înţeleagă faptul că întoarcerea acasă era dacă nu, imposibilă, mai dureroasă decât rămânerea în cartierul de sud-vest... Şi-atunci, fără îndoială că unul care le-ar fi cântat mereu despre vatră, despre trenul care îi duce acasă, despre căruţa lu' tata-mare, despre gârla cea frumoasă şi murdar-curgătoare, despre bumbacul înrourat şi aşa mai departe, un astfel de tip s-ar fi trezit mai devreme sau mai târziu cu huiduieli, ouă clocite sau roşii stricate, în buna tradiţie americană!

Daraveli de-astea nu erau de nasul şiret al lui Muddy Waters. Fiul lui Ollie Morganfield, fermier şi muzicant de ocazie, şi al lui Bertha Jones, casnică, unul dintre cei zece copii ai familiei, s-a născut la 4 aprilie 1915, în Rolling Fork, comitatul Sharkey, Mississippi. A fost botezat McKinley, după numele preşedintelui SUA asasinat la 13 septembrie 1901. Când avea 3 ani, mama îi moare, şi o parte din copii se mută pe plantaţia Stovall, lângă Clarksdale, sub aripa ocrotitoare a bunicii. Aici creşte micul pescuitor/jucător în apa tulbure a pârâului cerbilor (Deer Creek), ca orice copil de pe plantaţie. Trece puţin prin şcolile statului. Apt de muncă, lucrează alături de familie, târând sacul în care culegea florile albe ale bumbacului, ce explodau parcă în lumina ucigătoare a dimineţilor de august, nesfârşite. Când se măreşte şi-i dau tuleiele, îşi căleşte braţele cărând baloţii de la maşina de egrenat, îşi îngroaşă glasul îndemnând catârii înhămaţi la căruţa condusă pe drumurile prăfuite, îşi înghite amarul cântărind recolta prost plătită de negustorii stăpâni ai

rampelor de încărcare pe vapoarele liniilor fluviale, şi alte asemenea distracţii câmpeneşti... Peste tot unde merge şi munceşte, muzica e ceva natural, ca aerul: toată lumea îşi revarsă plinul de apăsare sufletească prin tot felul de mormăieli melodioase, pe care n-ai putea să le numeşti altfel decât muzică... Muddy va rememora peste ani:

“Fiecare se jeluia în gura mare că o duce greu şi că i s-a luat! Poţi numi asta blues; ei doar spuneau ce-i doare... Îmi amintesc că peste tot auzeam: «Nu pot fi mulţumit, am toate necazurile pe cap!» şi asta am cântat şi eu mereu... “

Dacă pentru uitarea necazurilor, acei oameni aveau la îndemână băutura de contrabandă sau de fabricaţie proprie, ca şi erosul prolific, pentru a scăpa de condiţia lor mizeră una din căi s-a numit muzica. Un timp, Muddy nu s-a luat în serios ca muzicant. Învăţase să cânte la harmonică încă de la 9 ani, iar pe la 12 a învăţat cum se mângâie cu pricepere o chitară. Până la 18 ani, folosirea celor două instrumente era o îndeletnicire de sâmbătă seara. La vârsta asta s-a întâmplat că în zona plantaţiei unde trăia Muddy a poposit Son House, bluesman rătăcitor şi popular. În numai patru săptămâni, Muddy Waters face dovada înzestrării sale de excepţie, învăţând de la House cum se cântă la chitară în mod autentic, ca în Deltă!

Pentru că, maestru al gâtului de sticlă (bottleneck), ca şi al băutului pur-şi-simplu, Son House are acea răbdare providenţială necesară învăţătorului născut, şi în lecţii prelungite până spre ziuă îl prelucrează pe tânărul predispus la modelare, scoţând un pui de bluesman promiţător, încă ezitant şi reticent, dar sârguincios.

Mai bine de şapte ani, Muddy Waters va fi frecvent cântăreţ local, la petrecerile de sâmbătă seara sau la cârciumile ordinare, unde se întâlneau cheflii, afacerişti, rataţi, ori dezamăgiţi în amor. Puţin câte puţin, el îşi construieşte oarecare faimă, laolaltă cu un repertoriu divers, compoziţii auzite la alţii, pe discuri de gramofon sau încercări proprii. În restul săptămânii continuă să muncească la fel ca şi înainte, la fel ca orice om cumsecade devotat familiei.

Destinul lui Muddy Waters se schimbă din anul întâlnirii cu folcloristul Alan Lomax. În 1941, acesta vine în zona plantaţiei Stovall pentru a face înregistrări cu bătrâni cântăreţi. Între aceşti bătrâni se numără Son Sims, care cântase prin anii '20 cu Charley Patton. Întâmplător sau nu, alături de Son Sims se află şi tânărul camionagiu chitarist Muddy Waters, iar Lomax îl înregistrează cu piesa *I Be's Troubled.* Cealaltă piesă este *Country Blues,* un fel de profesie de credinţă a unui om care n-a trecut prea mult de hotarul plantaţiei sale. Amândouă înregistrările păstrează o densitate emoţională pe care Muddy Waters n-o va pierde până la ultimele sale imprimări. În plus, există o mare doză de prospeţime, o naturaleţe reconfortantă, ceva care te face să ai senzaţia - rar trăită - unei adăpări la izvor într-o zi sufocantă, cum va fi fost acea 31 auguust 19411!...

Anul următor, în iulie 1942, Alan Lomax şi aparatura sa mobilă de înregistrare poposesc iarăşi la plantaţia Stovall. De data asta sunt înregistrate mai multe cântece cu Muddy Waters solist vocal şi grupul lui Son Sims, care este un violonist excelent şi un vocalist (auto)ironic, grup format dintr-un contrabasist şi-un chitarist, plus un tip care nu este lăsat să-şi zgândăre mandolina decât rar şi undeva în spatele protagoniştilor... Ansamblul sună - auzit azi pe-un disc foarte uzat - cât se poate de natural, lipsit de emfază, pur, dar nu simplu, nişte oameni animaţi de plăcerea cântecului - acel fel de a cânta pe care îl ai în clipe grele, când durerea dă pe dinafară, iar a-ţi urla necazul către lume este jelanie! Iar de la jelanie la blues nu-i decât o (chestie de) nuanţă!. ..

Ca să trăiască mai bine, Muddy Waters încercase tot felul de munci posibile, tot ce se făcea la câmp şi pe lânga aşezările izolate, chiar fabricant clandestin de whisky sau organizator de jocuri de noroc ilegale. Dar contactul cu folcloristul i-a deschis ochii:

“Obişnuiam să fac doi dolari şi jumătate într-o sâmbătă noaptea, la o petrecere sau un supeu, cu chitara mea. Dar nu obţineam mai mult de trei dolari şi

75 cenţi pentru cinci zile de muncă la câmp! Am stat jos şi-am studiat pe patron cum face el de obţine mai mult ca oricare dintre noi, şi-am zis că n-o să fiu liniştit decât când o să fiu şi eu ca el! Totul e să-ţi foloseşti creierul!”

Din clipa când a înţeles asta, lui Muddy Waters nu-i rămânea decât să afle locul unde putea să cânte noapte de noapte pentru a obţine cei doi dolari şi jumătate! Acest loc era deja bine ştiut de cam toţi tipii săraci din statele Sudului şi îi atrăgea pe aventurieri: Chicago! În 1943, Muddy Waters ia un camion de ocazie pe Highway 61, şi pleacă spre nord, poposind în oraşul magnetic. Slujbe ca să-şi câştige dolarii necesari traiului: liftier, hamal, confecţioner de jaluzele, vânzător de jaluzele, chelner, manevrant de box-paleţi cu macaraua... Ce nu era în stare să facă un tânăr sănătos în aşteptarea afirmării ca muzicant plătit bine? Se subînţelege că nopţile libere, Muddy se afla în cluburile unde se cânta/asculta blues. Iar cluburile erau animate de cântăreţi ca Big Bill Broonzy, John Lee “Sonny Boy” Williamson, Big Joe Williams (între două turnee prin Sud), Tampa Red & Georgia Tom, Memphis Minnie, Washboard Sam, Big Maceo, Merline Johnson, Lil Johnson, Lonnie Johnson şi mulţi alţii. În lumea aceasta artistică pătrunde Muddy, cu ajutorul lui Big Bill Broonzy, cel care “ţinea ochiul deschis” către tinerele talente din Sud, nou venite în oraş. Scurt timp după acceptarea în “gaşcă”, Muddy obţine primele contracte în cluburile din cartierul de Sud, iar prestaţiile sale scenice frapează prin noutate, dinamism şi - trebuie spus - prin folosirea chitării electrice! Faima sa creşte ca o drojdie în aluatul prieteniei cu Big Bill Broonzy, John Lee “Sonny Boy” Williamson, Sunnyland Slim şi Eddie Boyd.

Dar toată faima şi toţi prietenii nu-i aduc un contract cu o casă de discuri! Muddy Waters nimerise în oraş tocmai în toiul unui conflict între Federaţia Muzicienilor Americani, condusă de James Petrillo, şi companiile de discuri. Deschis în iulie 1942, acest conflict avea să ducă la o profundă schimbare a bluesului ca muzică în sine. Pentru a înţelege cauza, e necesar să amintim aici că anii '20 însemnaseră pentru blues afirmarea ca potenţial comercial. Nume ca Blind Lemon Jefferson, Charley Patton, Blind WiIlie Johnson, Tommy Johnson, şi încă multe, oferiseră material valoros şi contribuiseră la prosperitatea companiilor de discuri. Anii '30 aduseseră standardizarea şi stagnarea. Orientate spre profit, companiile angajau înregistrări asemănătoare cu cele care se vindeau bine. Astfel că la începutul deceniului cinci, situaţia se prezenta aşa: câteva firme deţineau supremaţia, iar independenţii nu existau. Dacă vroiai să înregistrezi la Bluebird, la Vocalion sau Qkeh, sau la Decca, trebuia să cânţi aşa cum te îndruma un producător ca Lester Melrose. Numai că un astfel de producător poate avea o relaţie fructuoasă doar cu unul sau doi artişti, ei scoţând împreună ceva foarte original. Dar când originalitatea se repetă la/cu alţi artişti, devine modă, afacere, rutină, stagnare. Ascultate peste un timp, acele înregistrări care au doza lor de atractivitate la un moment dat, sunt purtătoare de stereotipie, uscăciune, indiferenţă. Cu deosebire bluesul înregistrat către finele anilor '30, exceptând câteva nume, este aşa. Un mic combo din bas, chitară, pian, eventual clarinet, saxofon sau washboard, acompania pe oricine, fie bărbat sau femeie, tânăr sau bătrân. Se ajunsese până acolo că fiecare companie avea angajaţi muzicanţii proprii, iar cântecele erau scoase ca de pe linia de asamblare a uzinelor Ford: identice! Numai culoarea copertei şi numele difereau!

În aceste condiţii, Federaţia amintită a refuzat să mai efectueze înregistrări. Chiar dacă numele consacrate n-au avut de suferit, nou-veniţii n-au găsit nici după deblocarea conflictului şanse de afirmare la casele de discuri pomenite mai sus. Acestea nu puteau ieşi nicicum din schema osificată pian-chitară-tobe-bas, şi într-o astfel de schemă a debutat Muddy Waters cu primele sale înregistrări pentru Columbia, alături de pianistul Lee Brown. Norocul lui a fost că prima înregistrare a trecut drept a unui chitarist oarecare, James “Sweet Lucy” Carter, şi n-a fost editată decât peste patruzeci de ani! Restul înregistrărilor cu Lee Brown au stat în arhivele Columbia până in 1971!

Era inevitabil ca situaţia de stagnare datorată companiilor naţionale să fie spartă sub presiunea celor cu idei noi, pe gustul anilor postbelici. Dacă nu era loc la marile firme, nimeni nu-i împiedica pe bluesmeni să înregistreze la firme mici, care nu aveau de pierdut mai mult ca în orice altă afacere. O puzderie de asemenea firmuliţe au fost înfiinţate în a doua jumătate a anilor '40, dintre ele detaşându-se binecunoscuta azi *Chess,* a fraţilor Phil şi Leonard Chess...

În 1947, Muddy Waters era asociat cu pianistul Sunnyland Slim şi cântau într-un bar. Într-o zi, Slim a prins un contract de înregistrare la noua firmă *Aristocrat* (prima încercare a fraţilor Chess), şi l-a solicitat pe Muddy, care lucra, ca de obicei, la confecţionarea jaluzelelor în atelierul patronului. Ca să plece fără probleme, Muddy i-a comunicat patronului că a venit cineva şi i-a zis că vărul său tocmai a fost găsit mort pe stradă, deci îşi ia liber tot restul zilei, că e nevoie de el acasă ... Cele două piese înregistrate cu Sunnyland Slim - *Little Anna Mae* şi *Gypsy Woman* rămân doar ca documente ale începuturilor discografice, pentru care Muddy se şi pozează: şezând pe scaun, în costum impecabil şi pantofi lustruiţi, cu frizura proaspătă şi discul ţinut cu eleganţă şi hotărâre!...

Dar adevărata carieră discografică începe anul următor. În aprilie 1948, alături de basistul Ernest “Big” Crawford, Muddy Waters obţine acceptul fraţilor Chess pentru un disc. Încercând să înregistreze ceva foarte personal în studioul firmei, Muddy mormăia cu patimă versurile bluesului *Country Boy?,* când în clădire a intrat Len Chess. “Despre ce dracului cântă ăsta?” a întrebat Chess pe omul de la pupitru. “Nu înţeleg nimic din ce zice el!” Asta pentru că Muddy utiliza argoul Sudului şi păstra accentul băieţilor de ţară, ca să redea culoarea locală cât mai vie, după părerea lui. Dar părerea lui nu coincidea cu a marelui Len Chess, şi după discuţii violente, discul contractat avea pe el piesele *I Can't Be Satisfied* (variantă, îmbunătăţită şi adaptată împrejurărilor, a piesei *I Be's Troubled)* şi *I FeeI Like Goin' Home*. Chitara electrică, puternic amplificată, şi contrabasul mângâiat, nu ciupit, de Crawford au produs un sound distilat din bluesul anilor '20, înmuiat în zeama aspră a suferinţelor de pe plantaţii şi trecut prin lubricitatea gâtului de sticlă plimbat pe corzile întinse cum se plimbă mâna bărbatului pe piciorul amantei, la prima întâlnire ... Cântecele lui Muddy Waters au amintit negrilor din suburbiile Chicago-ului de câmpurile cu bumbac de-acasă, de barăcile murdare în care copilăriseră - dacă avuseseră acele barăci -, de drumurile prăfuite, de cârciumile cu pământ pe jos, de catârii cu copite subţiri, de albii arţăgoşi, violenţi şi nesuferiţi, de munca istovitoare, de escapadele nocturne pe la iubite cu trup fierbinte şi vorba înşelătoare... Auzindu-şi cântecul prin mai toate ferestrele caselor din cartierele unde îşi vindea jaluzelele, Muddy şi-a dat seama că a realizat un hit. Un hit obţinut contra aşteptărilor celor doi Chess, care taxaseră muzica lui Muddy drept ciudată, primitivă, necomercială. Va fi însă o lovitură!

Altă lovitură vine imediat: sesizând, cu flerul specific rasei lor, că genul inventat de Muddy Waters le poate aduce dolari, cei doi Chess l-au pus pe chitarist la treabă, aplicând o lege nescrisă a caselor de discuri scoase din joc ceva mai înainte - “ce-a mers, trebuie să meargă!” (Cât o merge, pe urmă - altceva!) Şi astfel, în 1948 şi 1949 Muddy Waters imprimă o serie de piese cu tentă puternic rurală, folosind aproximativ schema de succes a primului disc. *Train Fare Home, Down South Blues, Mean Red Spider*, *Streamline Woman, Screamin' And Cryin', Canary Bird* sau *Little Geneva* sunt titluri de piese, unele compuse de Muddy, altele preluate, care aduc faimă bluesmanului şi venituri consistente patroni lor săi. Care îl vor lăsa de-acum să-şi pună în practică toate ideile, atâta vreme cât discurile se vând cuşer!

În iunie 1950, cei doi Chess deschid casa de discuri *Chess,* ca să-şi sublinieze (şi) în acest fel întâietatea obţinută în ultimii ani pe piaţa bluesului, cu firma *Aristocrat.* Primul număr de catalog 1425, numărul casei lor din cartierul evreiesc al oraşului - aparţine unui jazzman, saxofonistul Gene Ammons, piesa *My Foolish Heart,* semn că tipii erau deschişi experimentului, sau că-şi trădau reticenţa

faţă de puterea comercială a bluesului. Al doilea număr de catalog al firmei *Chess* este *Rollin' Stone)* una dintre acele piese muzicale care marchează un stil, o epocă, un gen; un artist, o dată istorică!

Acompaniat de chitara electrică, Muddy cântă în felul său o temă proprie bluesului rural din anii '20, a copilului născut blestemat să rătăcească fără odihnă, să culeagă nefericirea cum culeg alţii fructele. Dacă *I Can 't Be* Satisfied înseamnă naşterea unui nou stil de blues, *Rollin' Stone,* fără discuţie, este vârful acestui stil, şi poate al bluesului postbelic, poate ultima capodoperă a genului reprezentat de un cântăreţ cu o chitară! Pentru că, după 1950, însuşi Muddy Waters îşi modifică optica asupra artei sale, şi apelează la un combo pentru susţinerea ideilor novatoare, bluesul câştigând în amplitudine ceea ce pierde în sinceritate... Ca o curiozitate: Muddy Waters a reluat nenumărate compoziţii din această primă perioadă, în diverse componenţe, pe multe din discurile sale LP. I *FeeI Like Goin' Home* este imptimată chiar pe ultimul disc lucrat de Muddy - *King Bee,* ca o premoniţie. De ce n-a reluat şi *Rollin' Stone?* Este o întrebare ce presupune multe răspunsuri. Oricum, e bine că n-a "stricat" capodopera din 1950...

Deşi formula chitară electrică-bass era - se dovedise - de mare succes şi cu valoare lip(s)ită de conotaţii comerciale, Muddy Waters o schimbă. Poate influenţat de atmosfera cluburilor unde cânta seară de seară, Muddy dezvoltă ideea de grup în forţă: două chitări electrice, bas electric, tobe şi harmonică. Prima componenţă a grupului era: Muddy Waters, chitară şi voce; Jimmy Rogers, chitară; "Baby Face" Leroy Foster, tobe; Big Crawford, bas; Little Walter Jacobs, harmonică. În 1951, Foster e înlocuit cu Elgin Evans, iar în 1952 grupul capătă unitate prin cooptarea pianistului Otis Spann, despre care se credea că e fratele vitreg al lui Muddy Waters. În cursul anilor '50, configuraţia instrumentală rămâne fixă, numai instrumentiştii se schimbă. Astfel, la tobe bat pe rând, după Evans, Fred Below, Francey Clay sau Willie Smith. La chitara a doua vine Pat Hare, uneori Robert Jr. Lockwood, Earl Hooker sau Matt Murphy. Cât despre harmonică, a fost instrumentul de la care şi-au luat avânt câţiva bluesmeni importanţi ai istoriei genului. După Little Walter a urmat Big Walter "Shakey" Horton, apoi James Cotton, ale cărui virtuozităţi la chromatic-harmonică nu au egal, şi Junior Wells, care a împrumutat de la Muddy stilul inconfundabil de manifestare pe scenă, cu stopări şi poticniri studiate, de efect sigur... Cât despre bas, după Big Crawford a urmat nimeni altul decât Willie Dixon, omul-forte, axul casei Chess - pe discurile imprimate de Muddy în anii aceia; în concerte şi în cluburi apărea un Andrew Stephens sau alt basist aflat pe liber.

Să notăm câteva din marile succese ale grupului condus de Muddy ca un dictator, cu o mână de fier într-o mănuşă de catifea, cum spuneau cei din preajmă. Sunt titluri intrate în catalogul genului ca standarde, reluate de diferite alte grupuri/nume, în blues sau rock. *Too Young To Know* (1951); *Howlin' Wolf(1951); Long Distance Call* (1951), o compoziţie a lui Muddy inspirată de *Long Distance Moan,* piesa lui Blind Lemon Jefferson; *HoneyBee* (1951); *She Move Me* (1951); *They CaII Me Muddy Waters* (1951), autobiografie inevitabilă; *Standin Around Cryin'* (1952); *Blow Wind Blow* (1953); *I Want You To Love Me* (1953), piesă cu care începe o lungă serie de cântece languroase-amoroase-licenţioase, cu mare priză la public; *I'm Your Hoochie Coochie Man (1954); I Just Want To Make Love (1954); I'm Ready* (1954) - *I'm ready for you/ and I hope so/ you ready for me*... ; *Young Fashioned Ways* (1955); *Mannish Boy (1955),* un fel de parodie la adresa lui Bo Diddley, care clama ca un cocoş din vârful topului că *I'm A Man,* Muddy aducând în background un grup feminin care ţipă isteric în felul consacrat al groupie-stelor *Just To Be With You* (1956); *I Live The Life I Love* (1956) - cine să creadă altfel şi cine nu şi-ar dori aşa ceva?; *I Got My Mojo Working* (1956), o compoziţie semnată Preston/Foster, dedicată cântăreţei Ann Cole, care a şi imprimat-o la 27 ianuarie 1957; s-a întâmplat că Muddy făcuse înregistrarea în 1 decembrie 1956, iar casa *Chess* s-a trezit cu un proces, pentru că Muddy semnase el drept compozitor; anul

următor, Muddy şi Ann Cole au cântat piesa de mai multe ori împreună, ca un apogeu al concertelor susţinute în diferite locuri; azi nimeni nu mai ştie versiunea împurpurată a cântăreţei ... În 1959, Muddy Waters aduce un omagiu prietenului Big Bill Broonzy, dispărut cu un an înainte, înregistrând mai multe cântece ale acestuia, dintre ele cel puţin două intrând în repertoriul consacrat al lui Waters: *I FeeI So Good* şi *Lonesome Road Blues.* Gest delicat pentru memoria unui prieten care se îngrijise altădată de începuturile "catârului tânăr" descins în Chicago, Muddy...

Lecţia prieteniei Muddy Waters şi-o însuşise poate de la nepreţuitul John Lee "Sonny Boy" Williamson. La data când edita înregistrările dedicate lui Big Bill Broonzy, Muddy Waters îngrijea de Jimmy Oden, îl găzduia într-o cameră la demisol după ce acela suferise un accident de maşină şi-şi pierduse sănătatea în 1957. Chiar în 1960 se afla în casa lui Muddy, după cum atestă Paul Oliver, unul dintre primii cercetători ai fenomenului blues. Mai apoi, prin anii '60, Muddy îl ajută mult pe Buddy Guy, a cărui depresiune nervoasă părea insurmontabilă în condiţiile blocării tuturor drumurilor pe care Guy vroia să meargă cu muzica sa. Alte fapte asemănătoare sunt trecute sub tăcere, din decenţă...

Succesul colosal al lui Muddy Waters la Chicago, ca şi în comunităţile negre ale anilor '50 a constituit un motiv de cercetare pentru toţi cei care s-au preocupat de blues. Ce a contribuit la asta? La o privire superficială, ar părea că firma *Chess* este "răspunzătoare" de succes. Însă firma *Chess* a căpătat importanţă tocmai datorită succesului artiştilor săi, Muddy Waters, HowIin' Wolf, Little Walter, Bo Diddley sau Chuck Berry. Dacă fraţii Chess au făcut bani pe seama negrilor, vânzând unora ceea ce cântau alţii, ei au meritul de a-i fi promovat pe toţi aceşti artişti într-un moment când casele majore trântiseră uşa, fără alte complicaţii rasiale. Singura chestie urmărită de Chess era să iasă banii! Asta într-o perioadă extrem de sensibilă a societăţii americane, scuturată de egoismul că este cea mai mare putere a lumii şi mânată de frica imperialismului roşu, venit din(spre) Moscova! Compania *Chess* a fost deschisă negrilor, când orice altă companie care încerca să promoveze muzica neagră se lovea de indolenţa - dacă nu chiar refuzul - personalului tehnic calificat, albi cât se poate de convinşi că negrii nu merită o ceapă degerată, necum o muncă de studio ...

Şi totuşi, Muddy Waters a fost iubit de multă lume de culoare, dar de acel fel de oameni consideraţi "clasa de jos" - răii, depravaţii, certaţii cu legea, proxeneţii, criminalii, pe scurt, primitivii! Unul din fiii moştenitori ai casei *Chess* - Marshall Chess - era de părere că succesul lui Muddy Waters s-a datorat abordării subiectului tabu - sex.

"A fost sexul. Dacă l-aţi văzut vreodată pe Muddy, atunci ştiţi că efectul muzicii lui se vedea cel mai bine la femei. Pentru că bluesul a fost totdeauna, o ştiţi, un fel de piaţă de femei! Sâmbătă noaptea, ele se aliniau câte zece pe rând, aveai de unde alege... "

Indiscutabil, acest aspect a avut importanţa lui în evoluţia bluesului, nu descoperea Muddy ceea ce era prezent deja în textele şi prestaţiile unor Charley Patton sau Robert Johnson. În tot cazul, Muddy Waters şi-a construit reputaţia unui fante de mahala, cal breaz al cartierului, pericol pentru bărbaţii care îşi lăsau femeile singure acasă, amant înnăscut, stricător de mariaje, cocoş, nu codoş, campion la întâmplări ero(t)i-comice, cum este aceea relatată în piesa *Long Distance Call, sau* în alte asemenea mici bijuterii umoristice. Registrul permanent auto-ironic ne face să fim îngăduitori; în fapt Muddy Waters a fost un familist convins! Căsătorit cu Geneva (îi este dedicată piesa din 1949) încă din 1940, şi-a respectat şi preţuit soţia până la moartea ei, survenită în 1973, şi au avut doi copii ... Ca şi Willie Dixon, ca şi John Lee Hooker, ca şi Howlin' Wolf, ca şi SonnyBoy Williamson, ca şi alţi bluesmeni de caracter, Muddy Waters era un om care se folosea de muzică şi de artificiile oferite/dorite de ascultători ca să-şi îmbunătăţească traiul! Câştigând mai mulţi bani, într-o societate care punea mai presus de orice banul, ei îşi păstrau umanitatea prin

menţinerea familiei cu orice preţ artistic!

Anul 1958 aduce primul tumeu în Anglia al lui Muddy Waters, alături de Otis Spann, însoţind grupul admiratorului său englez Chris Barber. Impactul este neconcludent. Admiratorii bluesului clasic, aşa cum era cunoscut în Anglia acelei vremi, nu au gustat de loc amplificarea electrică şi rostogolirile ca de rock'n'roll ale pianului. Rockerii nu prea înţelegeau de ce nişte negri costumaţi ca starurile momentului - alde Elvis, Jerry sau Carl -, cu helănci albe şi frizuri gen purcoi de paie, cântă ceva care aduce cu rockul, deşi... Doar puţini ascultători aveau pregătirea necesară - cumpăraseră discuri Chess/Checker când fuseseră accesibile în Anglia - să înţeleagă sorgintea muzicii aplaudate la scenă deschisă ... Printre aceştia nume ca Alexis Korner, John Mayall, John Baldry, Cyril Davies vor ajunge să semneze naşterea bluesului britanic, între primii albi care au adoptat maniera de a cânta ca negrii. O înregistrare document a concertului susţinut la 26 octombrie 1958 în sala Free Trade din Manchester păstrează reacţia publicului mai mult decât surprinzătoare: tradiţionala reticenţă a englezilor este înfrântă la piesa care l-a făcut faimos pe Muddy - *I Can't Be Satisfied,* executată de autor cu o doză mare de parodie, cu atacuri ironice ale versurilor scrise pentru a trezi compasiunea negrilor din Sud, cu inflexiuni ale vocii irezistibil comice... Nimic surprinzător că turneul a fost considerat un succes (şi financiar, desigur!).

Acelaşi gen de succes obţine Muddy Waters în 1960, la festivalul de jazz din Newport, Rhode Island, localitate plină de milionari. Cu un an înainte, cântase la Carnegie Hall, arenă aproape exclusiv dedicată manifestărilor pretenţioase ale snobilor cu bani. Şi primul LP din cariera lui Muddy, editat fireşte de *Chess,* bătuse toate recordurile de vânzare la nivel naţional. Însă la Newport s-au deschis porţile spre auditoriul alb, în special tineretul universitar, care găsea în muzica neagră un sprijin pentru protestul contra establishmentului anchilozat în proiecte şi utopii pragmatice.

Când Muddy Waters şi grupul său a urcat pe scena festivalului de la Newport, în 3 iulie 1960, se poate scrie că atunci se trasa hotarul între două epoci. Fuseseră zece ani de referinţă pentru blues; urmau zece ani de sacralizare. Deodată cu Beatles, Rolling Stones, Animals şi celelalte grupuri engleze, bluesul căpăta statut de artă matrice sau matcă pentru ce-a urmat. La Newport, audienţa predominant albă s-a trezit cu un grup de negri care nu cântau jazz, aşa cum se obişnuise, în trecutele ediţii ale festivalului, ci o muzică pe placul drojdiei societăţii, nu numai negre. Segregarea rasială, problemele sociale, disputele politice pe tema drepturilor civile - subiecte toate la modă în America acelor ani - au trecut în plan secund când Muddy Waters şi grupul său au dat cep butoiului cu blues. De unde, la început, organizatorii şi muzicienii se temeau de scandal provocat din considerente sociale şi politice de unele grupări care trimiseră ameninţări, fapt ce a dus la o prezenţă a poliţiei în mai mare număr ca de obicei - la sfârşitul concertului toată asistenţa era în picioare, dansa, ţipa de plăcere, trăia un sentiment de solidaritate şi fraternitate cum numai muzica bună îţi dăruieşte! Ca să mulţumească ascultătorii, Muddy & Band au trebuit să reia ultima piesă - *I Got My Mojo Working"*... Să notăm că succesul acestei piese fusese provocat şi de prestaţia percuţionistului Francis Clay ale cărui preferinţe spre Jazz fuseseră domolite de ordinele lui Muddy Waters; a nu se uita că Muddy îşi conducea trupa cu autoritate, iar ieşirile impuse de el erau sancţionate. Inspiraţia lui Clay din concertul amintit s-a soldat cu un succes neaşteptat de nimeni, iar numărul său - din fericire, rămas pe disc, în primul LP live al lui Muddy, editat imediat (mai există un alt LP live din 1958, editat însă în 1982) - acest solo de tobe a devenit obligatoriu în concertele ulterioare unde s-a cântat piesa respectivă.

Anii '60 au fost destul de controversaţi pentru cariera lui Muddy Waters. Pe de-o parte, muzica lui din deceniul trecut era categorisită drept cel mai bun blues care se făcuse vreodată; pe de altă parte, încercările sale noi se loveau de refuzul publicului, atât negrii, cât şi albii nu acceptau “experimentele” sale. Pentru că, orice

s-ar zice, omul a încercat şi orchestre de suflători, şi efecte psihedelice cu wah-wah, şi supergrupuri, dar fără să obţină decât zâmbete de complezenţă. În fapt, el îşi pierduse publicul obişnuit negru, public atras acum de, soundul Motown, iar publicul alb prefera perioada aşa-zis, primitivă a bluesului - toţi bătrânii băutori de whisky din generaţia lui Son House, Skip James, Bukka White, John Hurt, Fred McDowell - Muddy Waters însuşi fiind inclus aici cu cântecele sale de început sau cu altele noi, cântate în maniera songsterilor. Dar noile apariţii pe LP ale lui Muddy erau datorate şi politicii casei de discuri *Chess,* care vroia să fie în mijlocul curentului atunci actual şi impunea artiştilor săi să scoată muzică "la modă". Treabă sortită eşecului...

Nu trebuie uitat - nici iertat! - că toţi artiştii casei *Chess* erau trataţi şi plătiţi foarte prost de patroni, Keith Richard a spus în nenumărate rânduri cum l-a găsit pe Muddy Waters când a vizitat prima dată Chicago - zugrăvind pereţii studioului, ca să câştige un ban de buzunar! Asta în condiţiile în care Muddy era considerat "king of the country blues"! O altă precizare: titulatura asta neoficială era o etichetă comercială! Pentru că un cercetător ca Sam Charters scrisese încă din 1959, în cartea "The Country Blues" că:

"Bluesul lui Muddy Waters este versiunea decadentă a bluesului rural. Dacă a pierdut ceva în sensibilitate, el nu poate fi blamat că foloseşte aceleaşi acorduri după reguli noi..."

Numai că Sam Chatters, ca şi alţi cercetători ai bluesului, considera că acest fel de muzică s-a sfârşit o dată cu amplificarea chitării. Or, este evident că bluesul nu se defineşte prin instrumente sau mijloace tehnice! Şi nici nu ţine de o anumită contextualitate, un loc anume sau o limbă anume! BIuesul este nevoia de a striga Ia un moment dat, când te sufoci, "Aoleu, mamă!" Asta se spune numai în limba maternă cu sinceritate, şi nu e obligatoriu să fie rostit Ia microfon sau în faţa unei adunări, ci numai să fie liber rostit!

În 1969, cei de Ia *Chess* au ideea de a-i aduce alături pe câţiva dintre mai bătrânii bluesmeni negri şi câţiva dintre tinerii albi care îşi făcuseră faimă din a cânta texte ale "cioroilor". Aşa ajung în acelaşi studio Muddy Waters, Otis Spann, Mike Bloomfield, Paul Butterfield, Donald "Duck" Dunn, Sam Lay, Buddy Miles, Jeff Caro, Paul Asbell şi Phil Upchurch. Întrucât înţelegerea dintre toţi aceştia a fost mai mult decât perfectă, s-a organizat şi un concert la "Super Cosmic Joy Scout Jamboree", încheiat triumfal cu piesa *I Got My Mojo Working!* Rezultatul este concretizat pe dublul LP *Fathers and Sons* bine vândut iubitorilor de blues de ambele culori!

La puţin timp după aceste întâmplări reconfortante pentru artistul aflat în cumpănă, Muddy Waters suferă un accident de maşină şi este imobilizat în ghips câteva luni. Mâna stângă rămâne fără control nervos până pe Ia începutul lui 1970. Dar revenirea se face timidă Ia festivalul *The Blues Is Alive & We!l,* din Chicago. Şi cu toate că trupa i se împrăştiase cât timp el fusese bolnav, în 1971 Muddy Waters obţine primul premiu Grammy pentru LP-ul *They CaII Me Muddy Waters*, cuprinzând reeditări ale unor înregistrări mai vechi. Asta nu-I conduce la noi şi remarcabile realizări. Câteva formule de trupă încercate acum nu se dovedesc pe potriva exigenţelor sale. Până în 1976, unicul succes provine din Londra, dar şi acesta se integra unei mode!...

După triumful obţinut de discul *London Session* al lui Howlin' Wolf, cei de la *Chess* au lansat rapid o serie de "înregistrări londoneze" cu numele de primă linie ale catalogului propriu - Chuck Berry, Bo Diddley, Muddy Waters etc. Trimis la Londra, Muddy înregistrează cu Rory Gallagher, Steve Windwood, Mitch Mitchell, Rick Grech, Georgie Fame, dar şi cu doi bluesmani "de-acasă" - chitaristul Sammy Lawhorn şi Carey Bell; un maestru al harmonicii, ale cărui exerciţii de virtuozitate seamănă cu o întreagă orchestră simfonică!

A fost perioada când gloria obţinută printre "puştanii albi" şi cu ajutorul acestor puştani, era privită de Muddy Waters cu oarecare ciudă. Pentru că - spunea el:

"Înainte de Rolling Stones, oamenii albi nu ştiau nimic de mine şi nici nu

vroiau să ştie. Eu am făcut demult înregistrări de astea, “rasiale”, specifice rasei mele, cum le zic ei acum. Vreau să vă spun că ele se găseau de vânzare, dar bătrânii vânzători ziceau puştanilor care vroiau să le cumpere: «De-astea vrei? Ştii ce-s astea? Ştifturi! Aruncă naibii muzica asta de ciori!» Atunci Rolling Stones şi alte asemenea grupuri engleze au început să cânte muzica asta şi-acum puştii cumpără înregistrările mele vechi, şi le plac...”

Muddy Waters era prea mândru şi prea convins de forţa bluesului său puternic şi durabil, ca să dea importanţă amănuntelor astea. Dar nu putea fi indiferent. Pentru că - spunea el:

“Ce ne separă de aceşti tineri care cântă ca noi ca mine şi ca Howlin' Wolf, este că noi chiar am trăit chestiile astea cu mulţi ani înainte, la noi acasă, în Mississippi. Aceşti puşti pot să vină, să ia chestiile astea şi să le cânte oricât. Pentru noi, ele au însemnat viaţa noastră, timpuri grele şi necazuri printre care ne-am târât! Nu ştiu dacă pentru puştii de azi păţaniile noastre sunt reale, dacă le simt autentice! Eu, eu nu pot simţi bluesul altfel decât ceva greu prin care am trecut!”

Cu alte cuvinte:

*“I'd rather drink muddy waters, sleep in a hollow log*
*Than. .. to be treated like a dog... “*

Anul 1975 îi aduce lui Muddy Waters al doilea Grammy pentru LP-ul *Woodstock;* ca şi primul, la secţiunea Ethnic/Traditional. Alte premii obţinute în cursul deceniului sunt din partea revistelor *Down Beat, Billboard, Ebony* şi *Blues Unlimited.* Onorurile nu-l ajută să-şi reînchege o trupă. Numai schimbarea casei de discuri îl relansează. În 1976 semnează pentru *Blue Sky,* o filială a uriaşei *Columbia,* unde era producător albinosul Johnny Winter, înfocat admirator al lui Muddy Waters. Imediat sunt puse pe disc o serie de piese, unele vechi compoziţii, altele noi, unele editate sub numele lui Muddy Waters, altele scoase în numele lui Johnny Winter (pe albumul *Nothing But The Blues), Hard Again* (1977) şi *I'm Ready* (1978) conţin fiecare câte nouă piese în care plăcerea de a cânta se supune rigorii septetului strunit de Muddy mai bine ca în epoca sa de plină maturitate. Formula cu două chitări solo, o chitară ritmică, bas, pian, tobe şi harmonică este acoperită de Muddy şi Johnny Winter, Bob Margolin, Charles Calmese, Pinetop Perkins, Willie Smith şi James Cotton, vechi sideman al grupului fondat de Muddy, revenit acum cu nişte armonii supra-etajate, revărsate ca apele unei fântâni dintr-un patio mexican sub soarele torid...

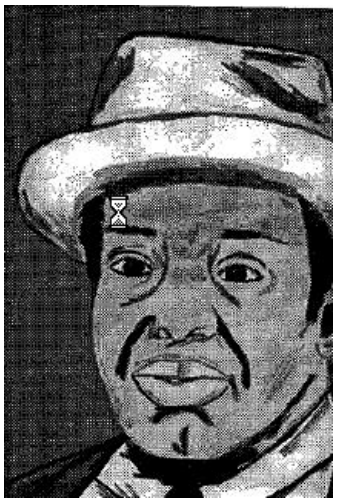
Urmează câţiva ani de turnee, atât în SUA şi Canada, cât şi prin Europa, din Anglia până în Polonia (unde în 1976 inregistrase *live* la un festival de jazz!). Sunt ani când bluesul îşi selectase admiratorii, iubitori de muzică bună, nu mulţi, dar consecvenţi. Chiar dacă apariţiile în concert ale lui Muddy se făceau conform unui obicei consacrat de mecanismul show-biz, “arsenalul” tehnic era minim bunei audiţii iar decorul se reducea la un scaun, pe care liderul îşi punea fundul ca să se simtă cumva ca pe prispa casei sale din Mississippi. (Sunt mai multe filme care păstrează acest amănunt, din perioade diferite ale carierei lui Waters!). Un disc *Live (1979)* păstrează ceva-ceva din atmosfera acestor concerte, iar pe el se aud şi alţi membri ai comboului ce l-a insoţit pe Muddy: Luther “Guitar Junior” Johnson, chitară; Jerry Portnoy, hannonică (un tip care îl imita pe Paul Butterfield până şi la... mustaţă!) sau Calvin Jones, bas. La harmonică apare în unele concerte şi James Cotton, şi Carey BeII, care conduceau fiecare propriul combo, şi Mojo Buford, alt vechi sideman care şi-a disputat “succesiunea” la “moştenirea” lui Muddy, după moartea lui, alături de Pinetop Perkins, Luther Johnson, formând *The Legendary Blues Band.*

Ultimul disc - *Honey Bee* - apare în 1981, an în care boala se instalase definitiv în trupul micuţ şi neastâmpărat. Un document video din acel timp redă vizita pe care tipii de la Rolling Stones o fac în clubul unde Muddy supravieţuia, la Chicago. Un mic jam-session se înjghebează de ochii camerei de filmat. Muddy nu se ridică de pe scaun, nu mai dansează pe scenă în felul său inimitabil, dar

trepidează rostindu-şi bluesul, mâinile îi tremură, buzele se strâmbă de durere, capul se clatină - şi bluesul curge, alt blues decât cel de pe plantaţie, altul decât cel lăsat de Charley Patton şi Robert Johnson, dar identic până la confuzie cu patima unui Son House, şi el marcat de greutăţile vieţii...

Muddy Waters a murit în noaptea de 29/30 aprilie 1983, într-un spital din Chicago. S-a întâmplat că în acea noapte la Londra se aniversau 25 de ani de existenţă ai clubului Marquee. Între invitaţi, Alexis Korner, Charlie Watts, Bili Wyman, Eric Clapton, Chris Farlowe şi alţi pionieri ai Rhythm & Blues-ului britanic. Cu toţii au încheiat petrecerea intonând ca un imn piesa *Hoochie Coochie Man!* Nu se putea o coincidenţă mai semnificativă, şi poate că nici n-a fost o coincidenţă!

# 8. Legenda bluesului: WILLIE DIXON



Dacă Charley Patton este “tatăl” bluesului, Howlin' Wolf “lupul”, John Lee Hooker “vrăjitorul”, Muddy Waters “castelanul”, B.B. King ce alta decât “regele”, Sonny Boy Williamson “ţapul” iar Johnny Winter, fireşte, “albinosul” şi alţii tot cam pe-acolo - Willie Dixon este însuşi Bluesul!

Când a semnat, alături de-un Don Snowden, chestie tipic americănească - volumul autobiografic *I Am The Blues,* Dixon accepta resemnat o evidenţă reclamată şi recunoscută de toţi cei contaminaţi cu microbul alunecos şi imposibil de eliminat după ce l-ai contactat. În fiinţa şi fiinţarea lui Willie Dixon, bluesul şi-a găsit personificarea cu toate calităţile sale: blândeţea, bunătatea, masivitatea gingaşă, prolificitatea (pro)creativă, suportul moral în clipele negre, caritatea, suferinţa nedreaptă, sărăcia relativă, aleanul - cum bine zice limba română sub mângâierea unui filosof eminamente afon...

Deşi a compus foarte multe piese dintre cele socotite standarde ale bluesului, înregistrările făcute în nume propriu de Willie Dixon sunt oarecum depărtate de soundul clasic al bluesului, aşa cum îl cunoaştem astăzi, după mai bine de o jumătate de secol. Primele partituri, executate cu grupul The Five Breezes, şi imprimate la Bluebird, au o structură jazzy-soul, sau cum pretind francezii - cafeconcert. Ultimele încercări pe disc, din 1988, pe *Hidden Charms,* aduc o melancolie de provenienţă parcă rusească! Şi nu e de mirare, dacă ascultăm imprimarea din 1970, din Frankfurt-Hoechst, a piesei *Sittin' And Cryin' The Blues,* un adevărat “cântec de inimă albastră” în manieră europeană, din acelea care se cântau în cabaretele germane, franceze sau româneşti în perioada celui de-al doilea război mondial. S-ar zice că lui Dixon îi place să experimenteze în nume propriu, că-i sunt nesuferite etichetele ce i-au fost lipite cu literele B.L.U.E.S. scrise în toate chipurile, că vrea, poate, să se distreze pe seama credulilor... Cred însă că Dixon a descifrat mecanismele sufleteşti ce provoacă/produc aceste jelanii numite cântece blues (sau doine, sau daina în limbile indo-europene, sau bocete, în fine, melopei tradiţionale specifice îndeosebi popoarelor asuprite). Iar cum mecanismul sufletesc este acelaşi la fiecare individ “atins”, pare evidentă posibilitatea plierii pe structura lui a formelor enunţate în paranteza de mai sus. Şi mi se pare absolut normal ca un tip numit “bluesul în persoană” să fie suspectat că a trădat, nu-i aşa, soundul bluesului! ... În fapt, el a ajuns la esenţă, una din esenţele fiinţei umane, şi-a pus-o pe note după cum a găsit culoarea cea mai potrivită, sau timbrul adecvat...

Primii 25 de ani, viaţa lui Willie Dixon a curs în altă direcţie decât următorii 52. (Ce simetrie a cifrelor, pentru amatorii de paranormalităţi!) Muzica a fost doar o parte a educaţiei primite, nicidecum talentul său precoce sau virtuozitatea de instrumentist, cum s-a petrecut cu alţi bluesmeni. Un pic a lipsit ca Willie James Dixon să fie altceva, un boxer renumit, de exemplu... Pentru că asta a fost el timp de câţiva ani, iar boxul i-a cimentat un caracter de luptător, de mare ajutor în bătălia cu albii epocii sale ...

Willie James Dixon s-a născut la 1 iulie 1915, în Vicksburg, oraş în comitatul Warren, Mississippi, loc unde s-a dat o importantă bătălie în vremea războiului civil, pierdută de sudişti... Oraşul se află nu departe, de vărsarea râului Yazoo în marele fluviu ce dă numele statului-patrie a bluesului rural. Deşi părinţii lui Dixon - tatăl, Charlie Dixon, mama Daisy McKenzie - lucrau la fermă, unde lucrează şi micul Willie alături de cei 13 fraţi ai săi, posibilităţile de câştig oferite în Nord îl mână pe capul familiei, cu toţi ai săi, la Chicago. Nu stă prea mult, şi în 1930 îl găsim pe Willie luând primele “lecţii” de muzică de la un dulgher numit Theo Phelps, liderul unui grup local

de gospel. Aşa învaţă “arta armoniei vocale” puştanul Willie: cioplind lemne pentru casele ridicate de Mr. Phelps! Şi pentru că a cânta la chitară părea simplu, Willie învaţă şi aşa ceva, iar ca să pună în aplicare ce învăţase, dă spectacole la şcoala de duminică alături de viitorul pianist de renume Little Brother Montgomery!

După ce ai trăit viaţa într-un mare oraş, re-stabilirea la ţară e un afront adus comodităţii, chiar dacă aceasta se plăteşte cu muncă grea. În 1935-36, familia Dixon se mută iar la Chicago, locuind în suburbia unde vor trage toţi negrii din Sud - Windy City căpătând în timp nu doar nuanţa unei denumiri dată din pricina vânturilor care măturau străzile oraşului suflând dinspre Marile Lacuri reci, Windy City fiind şi un diminutiv ca o mângâiere pentru urbea în care negrii au găsit o slujbă şi o viaţă mai împlinită decât în ţara lor săracă...

Pentru a scăpa de sărăcie, familia Dixon luptă din răsputeri. Ajuns în plinătatea forţelor, tânăr şi puternic, Willie James se apucă să boxeze. Era o modalitate destul de aspră pentru a face bani, dar Chicago era oraşul unde aşa ceva se plătea bine. Un negru de 1,90m înălţime şi 100 kg greutate avea, cum s-ar zice, perspective bătăioase! După numai un an de lupte, în 1937 James Dixon devine partener de antrenament al celebrului Joe Louis, “bombardierul” din Detroit! Câştigase acest drept fiind învingător în campionatul de categorie grea al statului Illinois! Cum banii care circulau pe lângă boxeri erau şi mulţi, şi neimpozabili, tentaţia de a-i lua şi a fugi (altă chestie tipic americană!) lovea mai tare decat orice pumn al campionului!

Şi managerul lui Dixon a fost lovit de asta: a luat banii şi-a dispărut în ceaţă, lecuindu-l pe viitorul bluesman de încredere în albi!

Ca să-şi uite necazul, Willie Dixon petrece mult timp în barul unde amicul său Leonard Caston susţine antrenul cântând la un pian. Caston intuieşte în boxerul dezamăgit un muzicant adormit încă, şi se pune să îl înveţe cum se cântă la instrumentele aflate la îndemână. Cel mai potrivit pentru masivul Dixon i se pare contrabasul. În scurt timp, degetele groase, butucănoase, ale campionului ratat se obişnuiesc bine pe corzile bubuitoare, iar sunetul scos de ele îl încântă într-atât pe supăratul Willie, fost James The Big, încât se devotează total muzicii. Aşa se integrează grupului The Five Breezes, cu Leo “Baby Doo” Caston lider. Ei cântă în cluburile unde obţin contracte, şi încet-încet îşi fac un nume, ajungând să înregistreze câteva discuri pentru Bluebird... Cinci ani, din 1940 până în 1945, cvintetul funcţionează continuu, atât cât au contracte. În ultimii ani ai războiului, continuitatea ajunge doar întâlnire ocazională, drept care Caston şi Dixon hotărăsc transformarea în trio - dar asta le va reuşi peste vreo doi ani, din 1947. Între timp, Dixon cântă în grupul Jumps Of Jive, ale cărui prestaţii au rămas imprimate pe disc la Mercury.

În ambele componenţe, muzica făcută este, cum am spus deja, un fel de jazz-blues-cafe. Ritmul swingului, redescoperit de jazzmenii anilor' 35- '40, este glazurat de muzicanţii din jurul lui Dixon (care se planta ca un pilon în mijlocul scenei) cu pasta clamoroasă a sentimentelor ce se revarsă după miezul nopţii, în singurătate sau în carciumă, în rugăciune sau beţie, în biserică sau bordel. Rezultatul? Un rhythm & blues incipient, insinuant ca şoapta unei târfe, expeditiv ca diagnosticul unui medic de cartier aglomerat, precis ca termenii unei înţelegeri de afaceri din lumea interlopă. Într-o sintagmă - ca la Chicago! Oraş a cărui faimă nu necesită explicaţii ...

Până în 1952, Dixon, Caston şi un Bernardo Dennis cântă în The Big Three Trio, tot o muzică de ascultat în bar după miezul nopţii. Imprimă multe discuri la casele ce se înmulţiseră nu numai în Chicago - Bullet, Miracle, Aristocrat, Okeh, Columbia fiind câteva dintre cele mai agresive. Efervescenţa cu care industria muzicală se dezvoltă în oraş - şi în alte oraşe apropiate, ca Detroit, Cincinatii sau Cleveland - nu-i deloc uimitoare, când îi ştii pe americani. Din toată fauna ce mişună amuşinând profitul, se detaşează fraţii Chess: doi evrei născuţi undeva la graniţa

dintre Rusia şi Polonia (graniţă mişcătoare în permanenţă, astfel că ţara de baştină a celor doi va fi când una, când alta, după împrejurări!), veniţi în America prin 1928-29, şi intraţi în afaceri, după cum le impunea spiritul naţiei lor. În 1947 ei sunt implicaţi în firma Aristocrat, ce lansează şi desface cariere de bluesmeni. Când cei doi - Leonard şi Phil - îsi asamblează propria firmă - faimoasa Chess - ei adulmecă în Willie Dixon pe acel om forte care poate cunoaşte un talent ascuns şi îl poate scoate la lumină prin procesul imprevizibil al şlefuirii încăpăţânate. Ceea ce Dixon face pentru Chess seamănă cu ceea ce Lester Melrose făcuse pentru Bluebird: descoperă şi lansează cariere artistice imprimând cântareţi de bar în care se toceau muzicieni de geniu...

Cât timp Big Three Trio merge, contractul lui Dixon cu firmele fraţilor Chess este cu statut de colaborare. Din 1952, va fi angajatul casei de discuri în calitatea de session-man, compozitor, aranjor, producător, director artistic, căutător de talente şi aşa mai departe. Dar cum cei doi Chess nu prea sunt darnici la pungă cu angajaţii lor, Dixon va fi nevoit să cânte periodic în cluburile din oraş, ba chiar să lucreze la altă casă de discuri, când nu-şi va conduce propria lui firmă.

Tot din anii aceştia datează şi căsătoria cu a doua nevastă, Marie. (Prima căsnicie fusese în vremea când era boxer). Marie îi va dărui lui Willie nu mai puţin de 14 copii! Asta prolificitate procreativă, nu? Neapărat, unul din copii va merge pe urmele tatălui. Este Freddie, un băiat născut în 1950, basist în lumea muzicală a oraşului, component al grupului Sons Of The Blues, alcătuit, fireşte, numai din copii de bluesmeni, cu oarecare activitate notabilă prin anii '77-'80. Dar la generaţia următoare, Willie Dixon se poate mândri că a întemeiat un fel de dinastie: nepotul său, Alex, născut în 1975, va compune, alături de bunic, un cântec inclus pe discul *Hidden Charms* la vârsta de 12-13 ani. Consemnez asta ca un fel de curiozitate, pentru că se înţelege aproape fără alte explicaţii: nu-i totuna să fii Domnul Blues sau nepotul Domnului Blues, într-o industrie în care moda ţine loc de criteriu de referinţă! Pentru că degeaba va fi compunând azi Alex Dixon bluesuri în maniera bunicului său (deşi nu cred că o face), valoarea lor va fi alta. Deci o dinastie de muzicieni, poate, nu una de bluesmeni, căci a fi bluesman înseamnă un mod de viaţă înainte de orice... .

Deşi nu l-au plătit (nici) pe Dixon cu cât merita, cei doi Chess i-au dat libertate să procedeze cum crede mai bine cu artiştii şi bluesurile lor. Între Dixon şi cei cu care lucrează se stabileşte acea relaţie specială care funcţionează într-un colectiv format pe baza afinităţilor sufleteşti. Toţi tipii care imprimau pentru Chess aveau în primul rând numitul “feeling blue”, apoi originea în Mississippi, apoi o înclinaţie spre băutură şi femei, apoi alte amănunte ce fac substanţa unei proze elaborate, ca romanul... Iar eu încerc să nu scriu romane!

Muddy Waters, Howlin' Wolf, Memphis Slim, Walter Horton, Little Walter, Bo Diddley, Magic Sam, Eddie Boyd, Chuck Berry, Sonny Boy Williamson, Buddy Guy, Junior Wells, J.B. Lenoir, Otis Spann şi mulţi alţii trec prin “pumnii” lui Willie Dixon în drumul lor spre glorie. Şi toţi se aleg cu “lovituri” care le cauzează succesul: piese compuse, aranjate şi produse de infatigabilul Dixon, uneori basist în trupele de acompaniament la studio, alteori numai consultant... Toată lumea electriza(n)tă a bluesului “made in Chicago” recunoştea în el ceea ce lumea întreaga a bluesului considerăazi a fi, cum am scris deja, bluesul în persoană! Măcar cu asta să se aleagă şi Dixon, că bani ...

Pentru bani, el cântă în cluburi, ca orice începător, dar nu cu oricine: la clubul Sylvio's, între 1952-1956 are alături pe chitaristul Elmore James! Nopţi de neuitat! ... Pentru bani - familia se mărea cu câte un sufleţel anual! - merge în turnee, munceşte orice, acceptă şi alte posturi de răspundere. Între ele - director artistic la firma Cobra, unde se implică în lansarea chitaristului Otis Rush, unul dintre cei mai promiţători tineri bluesmeni, şi printre primii care suferă trauma neînţelegerii, a proastei difuzări şi a nepromovării discurilor sale, fiindcă moda se schimbase, rock-and-roll-ul

spulberase mentalităţi si societăţi ... Discurile realizate de Otis Rush la Cobra, sub îndrumarea lui Dixon sunt considerate nu doar cele mai bune ale chitaristului, dar şi printre cele mai bune ale bluesului!

În 1957, Dixon îşi încearcă norocul cu propria firmă: Ghana Music Publishing (vândută în 1960 corporaţiei ARC). Dar piaţa era controlată deja de maeştrii afacerilor, evrei sau nu, mafioţi sau cinstiţi, aşa că pentru un independent ca Dixon rămâne un succes de palmares faptul că a vândut cu un mic câştig, neputând vinde la cât ar fi meritat... Ca să caute talente, el face un turneu prin Florida-Texas-Mississippi, alături de Otis Rush (şi, desigur, să promoveze produsele acestuia), dar rezultatul nu-i încurajează eforturile. Astfel că se întoarce tot la vechii săi prieteni, consacraţi demult, şi plusează la bursa compoziţiilor. Anul 1960 va fi o dublă reuşită în viaţa şi cariera de compozitor a lui Willie Dixon. Acum face primul turneu în Anglia, alături de Memphis Slim şi câţiva instrumentişti de bază ai “găştii de la Chess”. Şi tot acum înregistrează pentru Howlin' Wolf trei dintre cele mai celebre cântece ale bluesului, şi-apoi ale rockului: *Spoonful, Back Door Man* şi *Wang-Dang-Doodle!* Alăturându-le compoziţiei care l-a făcut celebru pe Otis Rush - *I Can't Quit You, Baby* -, Dixon putea să trăiasca liniştit: locul său în istoria muzicii era asigurat! Dar Dixon nu era omul care să se odihnească vreodată! Dacă e să sintetizăm un deceniu din viaţa lui, avem C.V.-ul artistului laborios, al bluesmanului cu ce are el foarte personal: neastâmpărul, căutarea (uneori găsirea, alteori eşecul) a ceva nou, nu de dragul noutăţii, ci din nevoia unei alte exprimări, a unei alte perspective asupra vieţii.

1960. Turneu în Anglia/Europa cu Memphis Slim. Cântă la Village Gate - New York şi înregistrează pentru Folkways; piesele din această perioadă vor fi editate sub titlurile *Songs* şi *At The Villfige Gate,* două LP-uri considerate printre cele bune ale genului. Apariţie la NBC-TV în *Today Show.* Cântă la Ash Grove, Los Angeles. Înregistrează cu Memphis Slim pentru casa Verve, în Franţa.

1961. Lucrează pentru Chess, producător, session-man. Îi oferă lui Howlin' Wolf încă două hituri: *I Ain't Supersititious* şi *Little Red* Rooster, în acelaşi timp piese de mare succes pentru grupurile engleze de blues-rock, ca şi pentru alte trupe. Cele două compoziţii deschid o lungă listă de titluri trecute în repertoriul rockului, cu sau fără forme legale. Vom reveni la acest aspect.

1962. Turneu în Europa, prima oară sub titulatura de *Americ*an *Folk Blues Festival*, la iniţiativa a doi germani iubitori de jazz şi, normal, blues - Horst Lippmann şi Fritz Rau. Alături de Dixon sunt: John Lee Hooker, Sonny Terry, Brownie Mc Ghee, Memphis Slim, T-Bone Walker, Helen Humes şi Shakey Jake. Mare entuziasm în public, succes de critică şi financiar. Dixon înregistrează în Germania şi Franţa, pentru Brunswick şi Polydor, iar la Paris cântă la clubul Trois Mailletz.

1963. Cantă la New Alex Club, Chicago; înregistrează pentru Chess; din nou în Europa, cu Sonny Boy Williamson, Victoria Spivey, Memphis Slim, Muddy Waters, Otis Spann, Matt Murphy, Lonnie Johnson, Big Joe Williams şi Bill Stepney (la tobe!).

1964. Lider necontestat al celor transportaţi prin Europa cu anualul turneu *American Folk Blues Festival* (manifestare încheiată în 1972). În Germania înregistrează pentru Fontana şi Amiga. (Versiunea din 1 noiembrie 1964, la Berlin, a piesei *My Babe* este probabil cea mai bună din câte au fost date acestei piese. E şi normal - doar Dixon este autorul, şi cine iubeşte odrasla mai mult decât odrăslitorul?) În Anglia - apariţie la TV, sub titulatura *I Hear The Blues.*

1965. Participă la tradiţionalul Newport Jazz Festival, acum mai mult un festival de blues. Cântă la Village Vanguard, New York. La emisiunea *Festival Presents The Blues* dată la CBC-TV Toronto, Canada.

1966. Cantă la Kibitzeria Club, Toronto. (Ghici cine erau obişnuiţii localului?)

1967. Lucrează pentru Chess. Pune bazele trupei ce se va numi *The Chicago Blues All Stars*, cuprinzând pe Johnny Shines, Lee Jackson, Eddie Campbell şi Buster Benton, chitări: Sunnyland Slim şi Lafayette Leake, piane; Walter Horton,

Carrey Bell, Snooky Pryor, harmonica; Clifton James, baterie. În fapt, formaţia nu era fixă, ci se adapta după posibilităţile şi angajamentele componenţilor. Mai târziu au intrat în formulă şi tineri, ca Billy Branch, harmonică, Lurrie BeII, chitară, Sugar Blue (James Whiting), harmonică, sau Freddie Dixon, bas. Sunt nume de primă mână ale scenei blues, dar nu şi de primele locuri în topul vânzărilor de discuri.

1968. Concerte în Europa cu Chicago Blues AII Stars (precum se vede, un fel de idee furată de la organizatorii American Folk Blues!)

1969. Turneu în Europa, cu înregistrări pentru MPS din Köln; turneu în America, apariţie la festivalul de blues de la Chicago (!); concerte la New York - Electric Circus şi Half Note; contract la Ash Grove, Los Angeles; discuri la Blue Horizon, în Chicago, şi Spivey, tot în Chicago (este firma cântăreţei Victoria Spivey, de care ne vom ocupa altădată!)

Ca să nu rămână mai prejos decât “regina” Victoria Spivey, Dixon îşi face iar propria casă de discuri - Yambo/Spoonful -, dar şi propria agenţie de producţie, căutare de talente - Blues Factory/Soul Productions! Dacă alţii aveau o firmă, el de ce să nu aibă două?! Ca tot românul din zilele noastre postcomuniste, hotărat să le arate el ălora! În fapt, unicul disc notabil editat la Yambo este propriul disc al lui Willie Dixon - *Peace!* Pentru că Dixon a fost înainte de orice un promotor de talente, după ce le descoperise şi formase!

“Agenţia” Blues Factory era o cameră de câţiva metri pătraţi, cu intrare direct din stradă şi cu o firmă vopsită roşu/negru pe fond galben, situată în apropierea casei de pe South 76 Street, locuinţa lui Dixon. Nu lipseau sculele necesare - amplificatoare, difuzoare, pian, tobe - chitările erau aduse de-acasă de fiecare - toate folosite pentru repetiţii, nu pentru înregistrări profesionale. Repetiţiile erau dirijate de Willie, aşezat pe un scaun în centrul camerei, ca un rege din poveşti, “protejat” de pălăria albă cu boruri strâmbe, îmbrăcat într-o cămaşă roşie, bine întinsă pe pântecul proeminent. Gesturile sale erau largi, precise si hotărâte, chiar nervoase, ca nişte croşeuri. (Dixon nu era un tip nervos, dar are o compoziţie - *Nervous* - cu precipitări de cuvinte, bâlbâieli şi alte simptome de om nervos, ce dau o notă umoristică şi veridică, imposibil de uitat! Iar prima înregistrare, din 1959, este extrem de proaspătă şi astăzi!) Umorul nu-l părăsea pe Dixon nici în toiul repetării unui cântec nou, nici în timp ce da instrucţiuni cu caracter tehnic novicilor. Era o prezenţă exemplară şi agreabilă. Ochii luminoşi în ciuda culorii negru-cărbune, faţa lată, fruntea bombată, fălcile masive, buzele groase şi răsfrânte, nasul turtit, obrajii brăzdaţi de şanţuri, bărbia marcată de o gropiţă, urechile mari, aplecate permanent către sunetul chinuit scos de elevii săi ... Dincolo de înfăţişarea afabilă şi glumele de emisiune TV, se găsea un profesor care nu trece peste greşeli, care pune elevul să repete, să reia un fragment, o intrare, un acord, până când e sigur că loaza a băgat la cap definitiv, şi poate cânta instinctiv oricând ...

Din 1970 până în 1977 WiIlie Dixon şi Chicago Blues AII Stars colindă lumea, concertând chiar în Australia şi Noua Zeelandă. În răstimp, odihnindu-se la Chicago, în casa lui cu trei nivele (inclusiv demisolul amenajat ca pivniţă cu băuturi), pregăteşte schimbul de mâine, cum se spunea cândva într-o propagandă de partid. În fapt, caută să nu lase de izbelişte o frumoasă tradiţie, pe cale să se topească în disco, rock sau punk, genuri în care tineretul negru se regăsea mai iute decât în bluesul trecut în istorie, după unele opinii. Noua generaţie e gata de a se lansa în lume, iar unul din cântecele cu care iese pe piaţă se cheamă *Berlin Wall;* compus de BiIly Branch, şofer de taxi în timpul liber, harmonist de subtilitate remarcabilă azi. În noiembrie 1977, Dixon & New Generation of Chicago Blues ţin un concert antologic la Filarmonica din Berlinul de vest. Documentarul dedicat concertului, impregnat cu secvenţe filmate la Chicago, de o plasticitate cu adevărat blue, este unul dintre cele mai expresive şi comprehensive. Îţi vine să spui că numai un neamţ născut în timpul războiului şi crescut în sărăcia anilor '50, poate înţelege durerea unei rase permanent umilite, cum a fost rasa neagră în America ... Realizat de televiziunea

bavareză, *I Am The Blues* (fireşte!), poartă semnătura lui Adrian Maben, autor al neuitatului video-long-clip *Pink Floyd at Pompeii.*

Cu puţin înaintea concertului amintit, Dixon suferă amputarea piciorului stâng, fapt care îl obligă să se deplaseze cu ajutorul unei cârje. Departe de a-l afecta, mersul cu “trei picioare” îi conferă o prestanţă deosebită. Mişcarea lentă accentuează impresia de maiestate, omul Dixon pare un zeu, sau măcar un erou mitic coborât printre muritori. Sigur, fraza asta e o hiperbolă, Dixon a fost un om modest, obişnuit, gata oricând să dea un sfat bun, un ajutor, o piesă orchestrată. (Nu surprinde participarea sa la primul disc al lui Johnny Winter, de exemplu; alături de Walter Horton, la harmonică, şi de Willie Dixon la bas acustic, albinosul Winter cântă poate cel mai “negru” blues din câte a lăsat el pe discuri până azi ... ) Vorbeam de mituri, de zei. Cred că înzestrarea artistică de excepţie transformă individul blagoslovit cu aşa ceva, îi dă un aer aparte, mai sigur, mai distins şi mai destins - când nu-l roade invidia şi-l face insuportabil... Dixon, cel puţin la bătrâneţe (şi a apărut în atâtea locuri la TV încât material de observaţie există din belşug!), avea privirea senină, înţelegătoare şi detaşată a omului care a văzut multe, care e conştient de valoarea sa, dar nu face caz de asta (din contră, pentru el, Domnul Blues în persoană, bluesul e un fapt obişnuit, de viaţă, care îşi schimbă caracteristicile de la o generaţie la alta, aşa cum o marcă de maşină, Ford, de exemplu, îşi schimbă dimensiunile de la an la an, rămânând în permanenţă aceeaşi - aşa e şi bluesul, rămâne acelaşi, schimbându-se mereu!), un profesor care ştie bine ce spune, un înţelept care nu ţine să-şi impună învăţătura sub nici o formă - doar dă câte un sfat bun cui cere aşa ceva... Vocea lui Dixon păstrează căldura confesorului, rosteşte versurile ca şi cum ar alinta nepoţii, povesteşte parcă neîncrezător că interlocutorul îl înţelege, şi nu din vina altcuiva, ci dintr-a sa, a lui Dixon... Calităţile vocale ale interpretului Dixon se păstrează nealterate de la începuturi până la final. Gingăşia, mângâierea cuvintelor, grija delicată, teama imaginară că vorbele s-ar putea rupe dacă sunt zbierate, răstite - toate astea se adună în timbrul vocal de o rară umanitate... Dixon pare un mamoş care aduce la viaţă copii, nu un cântăreţ care transpune notele în sentimente!

Departe de el asprimea beregăţii băutorilor bătrâni, a fumătorilor pătimaşi; deşi n-a exclus aceste plăceri din viaţa sa, vorba îi este curată şi pătimaşă ca vocea unui comentator de fotbal sud-american...

Virtutea şi bunătatea nu aduc automat şi gloria. Ba dimpotrivă! În lunga lui carieră, Dixon n-a primit onoruri oficiale, ci numai recunoaşterea celor avizaţi. Premiul revistei Blues Unlimited, pe anul 1973, ca şi titlul de cel mai bun basist de blues, sunt cele două semne ale “onorurilor” de pus în perete... Piesele lui Dixon au fost hituri pe discurile înregistrate de alţii. Trupele engleze, îndeosebi, au scos mulţi bani pe seama variantelor prelucrate cu sau fără har. Unele trupe au avut bunul simţ să-şi recunoască, şi să plătească, sursa de inspiraţie. Altele nu. Este bine cunoscut procesul pe care Dixon l-a intentat celor de la Led Zeppelin, care susţineau că *Whole Lotta Love* nu plagiază *You Need Love,* compoziţia lui Dixon. Ca o paranteză fie zis, cei de la Led Zeppelin, rockeri buni într-o măsură datată, şi-au însuşit fraudulos şi gloria altor compoziţii semnate de bluesmenii Blind Willie Johnson - *Nobody's Fault But Mine* - şi Leadbelly - *Gallow Pole.* Numai că pentru asta n-a mai fost nimeni să-i oblige la plată: cei doi au murit încă din,'anii '40...

Dar când cineva prelua în mod legal compoziţiile lui Dixon, acesta era ultimul care se supăra dacă respectivul obţinea succes! Şi nu de puţine ori alţii făceau versiuni magnifice ale compoziţiilor dixoniene. Iată, de exemplu, piesa *My Babe,* primul mare succes din cariera lui Little Walter. Respectând tempoul şi orchestraţia stabilite de compozitor, Walter excelează în pasajele de harmonică, instrument la care se spune că nu avea rival! Varianta lui Dixon pune în evidenţă vocea şi chitara, fără a realiza un dialog animat între ele, ci numai o suită de solouri cuminţi. Dar căldura vocii lui Dixon n-o are nimeni! Cât despre varianta înregistrată în ianuarie

1967 de Muddy Waters, Bo Diddley şi Little Walter (pe discul *SuperbIues),* ea pare o compoziţie a lui Diddley, care se bagă bine în faţă, schimbând ritmul. Ceea ce se aude poate fi catalogat hardrock-blues, pentru că intensitatea secţiei ritmice impune o piesă complet viguroasă, cu un duel vocal de neuitat între trei arţăgoşi ironici şi neisprăviţi (în sens de fără limite!).

Am notat mai înainte că apariţiile TV ale lui Willie Dixon sunt destul de numeroase. O altă prezenţă de semnalat este în filme. În 1972 este inclus în pelicula *Out Of The Blacks Into The Blues,* partea a doua intitulată *A Way To Escape The Ghetto.* Un admirator al său este regizorul Martin Scorsese, care îi solicită o piesă pentru filmul *Culoarea banilor,* din 1984. Dixon este acolo şi solist vocal, dar nu apare în film; timbrul vocii sale lasă o amprentă de neuitat...

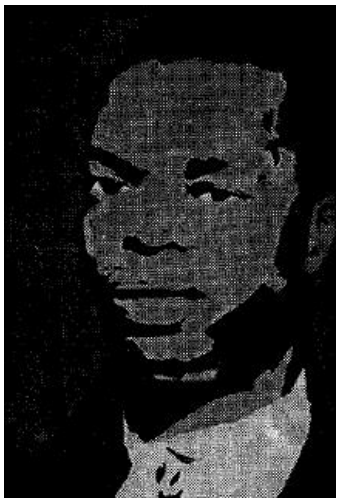
Lipsit de prestigiul trecător al succesului de top, Willie Dixon a posedat din plin şi toată viaţa autoritatea celui care a impus arhitectura bluesului. Mutat din 1983 pe Coasta de Vest, în California, Dixon pune umărul la eforturile muzicienilor rezidenţi în zonă de a menţine vigoarea bluesului, într-o epocă marcată de tehnicism uscat şi aburealâ lacrimogenă. *Hidden Charms* este un bun exemplu de feeling propriu bluesului. Soundul imprimat în studioul Ocean Way din Hollywood are o încărcătură de melancolie aproape insuportabilă, mai ales în piesa *BIues You Can't Lose.* Nostalgia apuselor vremuri? Regretul tinereţii pierdute? Presimţirea extincţiei?

În 1991, invitat într-un film dedicat rădăcinilor muzicii americane (produs de japonezi!), alături de prezentatorul ciclului, Robbie Robertson, chitaristul fostului grup The Band, Dixon serveşte publicului o adevărată lecţie ad-hoc despre apariţia bluesului. Acompaniat - sau mai degrabă incitat - de Telecasterul lui Robertson, Willie Dixon improvizează un instrument de percuţie dintr-o foaie de hârtie aflată pe masă. În mâinile Domnului Blues, hârtia aceea devine un mijloc de expresie, un generator de emoţie, ceva viu, plin de suflet şi energie! Rar s-a văzut un aşa exemplu de glorificare simplă a unei arte!

“Poate cel mai influent artist din bluesul modern”, după aprecierea lui Pete Welding, Willie James Dixon a murit la 29 ianuarie 1992, în spitalul din Burbank, suferind un atac de cord. Moştenirea rămasă este administrată de Fundaţia Blues Heaven. Dar moştenirea adevărată, cea care nu poate fi administrată de nimeni, şi care se concretizează în sentimentele transmise de bluesman celor care l-au ascultat şi îl ascultă după discurile sau filmele sale - această moştenire nu poate fi evaluată de nimeni şi nici “'tocată” de vreun moştenitor direct.

Cât va ţine viaţa pe această planetă, va dăinui şi bluesul, pentru că bluesul este viaţă. Pare o platitudine, însă care adevăr nu sună ca o platitudine?

# 9. Legenda prafului de blues: ELMORE JAMES



“M-am sculat târziu în dimineaţa asta şi cred că am să fac praf (cu) mătura mea; am să torn gaz peste ceea ce iubesc - şi bine că nu sunt prea mulţi prieteni în camera mea”.

Astfel ameninţa Elmore James, mai în glumă, mai în serios, în 1951, când discul *Dust My Broom* urca lent până în fruntea clasamentelor de vânzări, devansând pe greii zilei - alde Muddy Waters, Howlin' Wolf, John Lee Hooker sau B.B. King. Versiunea originală a cântecului fusese dezvoltată după o temă tradiţională de Robert Johnson şi imprimată sub titlul *I Believe I'll Dust My Broom,* în 1936. Arthur “Big Boy” Crudup înregistrase şi el o versiune a cântecului, la 10 martie 1949, pentru casa Victor, fără succes deosebit. După “lovitura” lui Elmore James, îşi încerca norocul cu aceeaşi piesă şi Robert Jr. Lockwood, care se considera “urmaşul” lui Robert Johnson nu doar fiindcă mama lui fusese o vreme concubina lui Johnson. Versiunea din noiembrie 1951, pentru casa Mercury, a lui Lockwood, părea o caricatură pe lângă redutabila şi strălucitoarea imprimare făcută de Elmore în august 1951 , în Jackson, Mississippi, pentru micuţa casă Trumpet. Nici Lockwood, şi nici Crudup, nu posedau o “mătură” - adică,o chitară! - năbădăioasă ca a lui Elmore! (Prin '66-'67, cei de la Canned Heat imprimau doar în concert o variantă extrem de *slide* a.. piesei).

Ca fost elev silitor şi talentat al compozitorului titular şi legendar, Elmore James schimbase câteva versuri şi re-orchestrase partitura. Basul umblător de boogie-woogie, pe care Johnson îl cânta singur pe corzile groase ale chitării sale acustice, Elmore îl trecuse, firesc, bateriei si basului. “Floricelele” - specialitatea lui Robert - pe corzile subţiri erau rezervate pianului şi saxofonului. Noutatea adusă de Elmore consta în atacul de/pe chitara electrică, amplificată la maxim! Nimeni nu mai cântase aşa ceva până atunci! Adepţii bottleneck-ului utilizau tubul pentru a obţine un sunet sinuos, unsuros, maleabil şi atrăgător ca o coapsă de femeie. Elmore atacă furios instrumentul, împinge gâtul de sticlă până la rădăcina corzilor, le strangulează şi le loveşte, nu le ciupeşte, îndârjit şi violent - dar fără să piardă muzicalitatea şi fără să piardă prin praf bluesul său!

*Dust My Broom* debutează cu trei iureşuri de chitară, intercalate - între al doilea şi al treilea - şi înaintea primului vers - cu scurte pasaje ale restului instrumentelor. Schema cântecului poate fi desfăşurată aproximativ aşa:

- atac de chitară - atac - atac - acompaniament de susţinere - atac - susţinere - vers - atac - vers - atac - vers - vers - susţinere.

Totul repetat de patru ori şi încheiat cu o fantezie de chitară ce seamănă mult cu solourile în rafală din piesele rock de mai târziu.

Notă aparte face vocea lui Elmore - răstită, stridentă, aspră, alarmantă, cu inflexiuni ce sugerează zgomotul produs de peria ce curăţă duşumeaua sau de mătura cu nuiele tocite ce strânge gunoaiele din curte. Este una din vocile definitorii pentru bluesul modern, precursoarea multor voci “trăşăite” din rockul ulterior, din cel actual numit dark ...

N-am schiţat întâmplător scheletul hitului. Cum se petrece de regulă în show-biz când o piesă are succes, apar imediat amatori de glorie, sau numai de bani, care imită, copiază, plagiază. Nu de puţine ori cel care “a dat lovitura” se auto-copiază, îndemnat sau nu de producători. Aşa decurg treburile azi, aşa au curs şi acum patru-cinci decenii. Elmore James a reluat în multe feluri schema de succes pe care o inventase, uneori introducând harmonica în locul chitării (ca în piesa *Look On Yonder Wall)* sau lăsând liber saxofonul, sau pianul. E repetarea reţetei un punct în

defavoarea artistului? Pentru un om care suferă privaţiuni materiale şi munceşte din greu să aibă un nivel de trai decent - nu e de condamnat! Pentru un artist... Dar artistul nu este şi el om în primul rând? Iar artistul negru din America acelor ani era văzut prea rar ca om normal, şi în împrejurări de excepţie...

În altă ordine de idei, despre Elmore James s-ar putea spune că este un bluesman care scapă deseori către rock. Stilul său de a cânta face pastă bună cu rock'n'roll-ul. Particularităţile sound-ului imprimat de James, mai ales în acei ani '50, cu dese pasaje de pian şi saxofon, cu chitara care aduce solouri standard, cu ritmul rapid şi pregnant, toate amintesc izbitor faptul că Elmore a activat în plină epocă de răbufnire rock'n'roll. Deşi mai mic cu trei ani ca Muddy Waters şi mai mare cu şapte ani ca B.B. King; deşi avea la activ aproape două decenii de rollin' & tumblin' pe drumurile şi autostrăzile Sudului albastru; deşi înregistrase mai multe discuri, pentru Elmore James succesul a venit totuşi târziu, cu al doilea sau al treilea val de după război. Imposibil să fi trăit un sentiment confortabil până atunci, şi chiar după aceea! În 1952 se simţeau deja semnele noului stil muzical, care va bulversa mentalităţile şi societăţile. (Nu afirma Vaclav Havel că muzica rock a contribuit decisiv la răsturnarea comunismului?) Bill Haley, Chuck Berry, Bo Diddley şi alţii *rockabilizau,* dacă mi-e permisă o licenţă. Iar când Elvis înregistra la Sun, în Memphis, 1954, piesa lui Big Boy Crudup - *That's All Right Mama* - muzica întorcea o pagină importantă a istoriei sale. Cum să rămână detaşat un Elmore James, un “dizident” al bluesului, un nemulţumit şi nedreptăţit?

Profitând de context sau, dimpotrivă, luptându-se din greu să nu fie dat jos dintr-un tren arhiaglomerat în care se urcase în ultimul moment, Elmore James a fost obligat să introducă în înregistrările sale sonorităţi ce câştigau teren în inima ascultătorului mediu.

O piesă ca *No Love In My Heart (n.b.:* compoziţia nu e a lui Elmore!) conţine numeroase riffuri de rock'n'roll executate cu feeling-ul unui bluesman. Făcea Elmore concesii modei? A zice că da este superficial şi, oricum, irelevant. Azi nu poate fi bănuit de “concesii” cineva care a fost luat ca model de mai toţi chitariştii importanţi ai rockului. EI poate fi un predecesor, şi chiar este! Dar cine a fost Elmore James?

Elmore James s-a născut la ora 7, în 27 ianuarie 1918, pe teritoriul unei ferme din Richland, comitatul Holmes, Mississippi. Era copilul nelegitim al unui Leola Brooks, muncitor. Tată vitreg, dar tată în sensul bun al cuvântului, i-a fost Joe Willie James, de la care Elmore va adopta unul dintre numele sale de scenă, la începutul carierei de muzicant, zicându-şi Joe Willie sau Joe James. Ca orice negru din zonă, el creşte muncind de la o vârstă fragedă pe pământul fermelor arendate de părinţii săi în regiunea Durant - Pickens Goodman - Lexington. E vrăjit de muzică încă din copilărie. O impresie captivantă, de neuitat, lasă asupra lui chitările havaiene, pe care se cânta cu bottleneck. Sudul era plin de chitarişti, de la care Elmore putea să înveţe cum se cântă. Problema lui era că - sărac fiind, iar banii pe bumbac abia ajungând familiei pentru mâncare - nu avea pe ce să-şi cumpere o chitară adevărată. Inventiv, el îşi construieşte singur un instrument dintr-o cutie de păstrat untura, căreia îi adaugă un grif din lemn de hickory (nuc american) iar în loc de chei pentru acordarea corzilor - cuie îndoite! Acesta este “alfabetarul” lui Elmore, şi “aparatul” care îi aduce primii bani, câştigaţi la petreceri sau baluri câmpeneşti. De la vârsta de 15 ani, Elmore începe să cânte în toate locurile din Deltă unde se dansa şi unde era primit ca muzicant. Prin 1936-1938 umblă alături de Robert Johnson şi Rice Miller. Are ce “fura” de la ei! De la primul învaţă arta compoziţiei, tehnica instrumentului şi secretele acestuia, precum şi stilistica versului aluziv, neterminat. De la al doilea învaţă să muncească permanent, fără să aştepte răsplată imediată, să nu dispereze şi să nu mintă pe scenă. Legendarul chitarist îi oferă un cântec pentru prima înregistrare, la casa Vocalion, piesa *Walkin' Blues* (unde Rice Miller îl susţine cu harmonica sa vivace). Era în 1936 iar Elmore se număra printre cei mai tineri bluesmeni care îşi vedeau numele pe un disc. Succesul însă este o curvă

bătrână, care nu se uită la puştani decât rar, să nu-i strice ...

Înregistrarea îl stimulează pe Elmore să meargă numai pe calea muzicii, fie ce-o fi. El va sacrifica pe griful chitării totul - talent, timp, căsnicii, copii, boală, moarte! Între 1939-1940, însoţit de câţiva prieteni - numiţi *Broomdusters* - Elmore putea fi găsit în Harlem Tavern, din Belzoni, MS, sau prin împrejurimi, alături de Rice Miller, care încă nu-şi luase supranumele de Sonny Boy. Între 1940-1943, alături de acelaşi Rice Miller, care acum începuse să-şi zică Sonny Boy Williamson, bate localităţile din Mississippi şi Louisiana cântând ades la New York Inn, locantă din New Orleans. Doi ani şi câteva luni, între 1943 şi 1945, Elmore James este încorporat în US Navy şi participă la luptele contra japonezilor din Guam, în Pacific. Întors la vatră, Elmore găseşte pe prima soţie, Josephine, cu care era căsătorit din 1937, plecată cu altul! Nu face din asta o tragedie - chestii asemănătoare păţiseră şi alţii, iar femei disponibile erau berechet. Infidelitatea soţiei al cărei soţ este plecat la război va constitui tema unui blues semnat de James Clarke - *Get Ready To Meet Your Man* - din care Jazz Gillum va scoate o piesă-standard - *Look Over Yonder Wall-,* imprimată de autor la 18 februarie 1946 pentru casa Victor, şi pe care însuşi Elmore James o va re-imprima pentru casa Fire, în 1961. Ce sentimente, ce amintiri îl vor fi mâncat pe chitarist atunci, doar el ştie!

Eşecul primei căsnicii nu-l vindecă. În fond, Elmore vroia să trăiască viaţa unui om obişnuit. În 1947 se căsătoreşte cu Georgianne, căreia îi va fi greu să suporte agitaţia artistică a soţului şi îl va părăsi înaintea succesului din '51. În 1954, Elmore încearcă iarăşi să găsească liniştea unei căsnicii, şi reuşeşte alături de Janice, cu care va avea trei copii. Între copii, Elmore junior va fi şi el chitarist de blues: dar nu va moşteni de la tată decât numele şi '"averea", mal puţin talentul. (A nu se confunda acest Elmore jr. cu alt Elmore James jr. - supranumele adoptat într-un timp de Minter Iverson, cel care s-a făcut cunoscut ca Louisiana Red!)

După război, în contextul exploziei bluesului electric, lupta lui Elmore James pentru a-şi afirma personalitatea devine tot mai grea, concurenţa fiind mare. Traversează momente când aproape se lasă de cântat, în jurul vârstei de 30 de ani, prin 19 7-1948 şi lucrează ca fermier pe plantaţia Silver Creek, lângă oraşul Belzoni. Dar microbul e greu de omorât, şi în serile de sâmbătă, sau în altele, când munca la câmp permite, cântă în taverne şi săli de petrecere alaturi de vărul său Homsick James sau de Eddie Taylor, atât în Belzoni, cât şi în Memphis. Deşi succesul categoric tot nu se lăsa atins, renumele lui Elmore James se întindea în Mississippi şi în jurul Deltei - în Arkansas şi Tennessee. O lungă serie de apariţii la radio amplifică faima lui Elmore. Iar radioul, după război, era un mijloc de cunoaştere foarte la modă ... La emisiunile consacrate bluesului de KFFA-radio, Helena (King Biscuit Time), WAZF-radio, Yazoo City (Talaho Syrup Show), ca şi la posturi din Greenville şi Clarksdale, Elmore James e prezent în direct ca muzicant. Mai târziu, prin 1958, va fi şi DJ, la *WOKJ/WRBC*-radio din Jackson, MS. Faima îi adusese măcar această mulţumire: acum promova el pe alţi bluesmeni, cu firescul şi modestia unuia trecut prin multe.

1947-1949 sunt anii cei mai grei pentru Elmore. Simţind cum scapă trenul - căci la Chicago se petrecea un soi de explozie nucleară a bluesului electric - Elmore James cântă oriunde prinde un contract, în zona din Mississippi unde trăia. Parteneri de suferinţă erau Sonny Boy Williamson II (fostul Rice Miller), Big Boy Crudup, Willie Love Three Aces, Willie Nix şi alţii care nu dăduseră lovitura la box-office, în Nord. Oraşele între care se plimbă mai des Elmore sunt West Memphis şi Jackson. Aici, în Jackson, Mississippi, în 5 august 1951, ca dintr-o plesneală şi o îndelungată frustrare Elmore înregistrează un disc pentru micuţa casă Trumpet. Este acompaniat de Sonny Boy Williamson II la harmonică, şi de Leonard Ware, bass. Piesa este *Dust My Broom,* iar vânzările depăşesc aşteptările tuturor. (Versiunea descrisă la începutul capitolului este o reluare ulterioară, cu formaţia de acompaniament completă, dar fără harmonică!) În sfârşit, parcă se făcuse dreptate şi pentru Elmore

James!...

Înconjurat şi împins de aureola acestui succes, Elmore urcă la Chicago, capitala muzicii - mai bine zis a show-biz-ului - în acei ani. Publicul îl iubea, bluesmenii îl apreciau superlativ, dar boşii caselor de discuri nu se înghesuiau cu contracte avantajoase. Inevitabil, Elmore intră în circuitul cluburilor, obţinând scurte angajamente oarecum bănoase la Chuck's Club, Tuxedo Longue sau 708 Club. Între contracte, aleargă înapoi în Mississippi, unde trebuie să onoreze angajamente la cluburi ca Bizzare, din oraşul Canton, MS. Este ceva de care Elmore nu poate scăpa - această alergătură continuă după un ban muncit, cu teama de a nu întârzia şi cu iritarea că nu se poate stabili într-un loc. Puţini bluesmeni au pătimit ca el, chiar dacă toţi umblau de colo colo, în turnee lungi şi obositoare, nu s-ar zice că le lipsea distracţia. Elmore James a fost obligat să alerge ca să-şi câştige plata cinstit, deşi nu totdeauna la valoarea lui. Asta i-a grăbit moartea în plină maturitate creatoare, când abia începuse exploatarea filonului său cel mai valoros, alături de un producător potrivit, Bobby Robinson.

În 1952, la Chicago, Elmore înregistrează un disc pentru Meteor, o casă minoră în comparaţie cu Chess. Dar înregistrarea îi prilejuieşte întâlnirea cu o formaţie de acompaniament din care făceau parte doi instrumentişti de excepţie: Johnny Jones, considerat la acea dată “al doilea” după pianistul Big Maceo, celebrul creator al stilului numit *Chicago breakdown;* şi saxofonistul J. T. Brown, posesor al unui suflu de o senzualitate indiscutabilă. E cazul să observăm că saxofonul, utilizat special în jazz, este destul de rar folosit în bluesul electric, şi totdeauna în pachet de suflători. Elmore aduce saxofonul în faţă şi se angajează în dialoguri solistice. Rezultă sonorităti lubrice cu valenţe feminine (tubulatura saxului produce un complex de simţăminte ca şi tubulatura sexului). Într-un fel, saxofonul alterează sunetul bluesului imprimat de Elmore, ca să nu scriu că îl poluează! Dar intuiţia artistului a fost justă: saxofonul atenua duritatea chitării şi răsteala vocii, aducând la nivel de lejeritate neînduplecată tot ce părea acrime şi frustrare în atitudinea lui Elmore. Dacă maestrul său, Robert Johnson, câştiga şi cucerea folosind vocea în falsetto, Elmore abia poate urca răguşeala beregăţii puţin deasupra liniei aparente ce desparte strigătul de cântec. Combinând vocea stridentă cu glisarea eviscerantă a bottleneck-ului, Elmore izbuteşte un sound excitant şi captivant, bulversant şi încântător ca o femeie cu înclinaţii sado-mazo. George Adins, un cercetător de blues din Belgia, aflat în documentare la surse, l-a văzut pe Elmore James în 1959, la Chicago. Iată ce îşi amintea Adins despre Elmore, din acea seară petrecută alături de Muddy Waters, cel care îl dusese la clubul Thelma Longue, unde cânta James:

“Elmore James va rămâne întotdeauna cel mai excitant şi dramatic cântăreţ şi chitarist de blues din câţi am avut şansa să-i văd cântând în carne si oase. Înainte să împingem uşile şi să intrăm în club, am auzit sunetul violent al chitării lui Elmore. Deşi localul era supra-aglomerat, am reuşit să găsim un loc ferit pe estradă, lângă instrumentişti; ne-am aşezat; şi bluesul a coborât asupra mea aşa cum niciodată nu mai simţisem până atunci. Năclăită ca o sticlă folosită, faţa lui Elmore părea totdeauna dramatică şi expresivă, în special când el “dădea drumul liber” autenticului blues lent. Cântând cu voce aspră şi puternică, el n-avea nevoie de microfon. Într-unul din aceste bluesuri lente, ca *I’m Worried, Make My Dreams Come True* sau *It Hurts Me* Too, vocea lui realiza un climat sau crea o tensiune care, cu siguranţă, tindea să dea pe dinafară, să fie insuportabilă! Deşi avea vocea neprelucrată, chiar sângeroasă, Elmore cânta bluesurile sale cu temperament particular, cu o emoţie şi o profunzime ce veneau din fondul său rural. Felul lui de a cânta era, aş spune, fortificat, hrănit de acompaniamentul unicat al chitării, pe care l-aş descrie ca brutal, violent şi expresiv ca şi vocea sa. Folosind cea mai mare parte a timpului tehnica bottleneck-ului, Elmore realiza un sunet de chitară cum nu mai auzisem niciodată înainte! Şi când a dat frâu liber chitării sale, oamenii care se întâlniseră acolo parcă înnebuniseră de bucurie, şi o grămadă dintre ei alergau spre scenă şi aruncau cu

bancnote de unu şi cinci dolari la picioarele lui Elmore... “

Din 1952 până în 1959, Elmore James urcase şi coborâse scara gloriei. Înregistrase pentru Chess, Checker, Meteor, Flair, Fire, Enjoy şi alte case de discuri. Acompaniase pe Big Joe Tumer la imprimările acestuia pentru casa Atlantic (remarcabilă şi emblematică, pentru Big Joe piesă *T.V. Mama). Colindase* Vestul Mijlociu şi Sudul în diverse turnee, ajunsese chiar în Arizona şi New Mexico, însoţit de formaţia sa re-formată - Broomdusters, din care făcea parte şi nelipsitul său văr Homesick James, la chitara a doua. Alte apariţii radio; şi iarăşi contracte la cluburile din Chicago şi Jackson; alte înregistrări. Elmore James era un artist care lucra pe rupte să-şi asigure cele necesare traiului. Ajunsese la o virtuozitate chitaristică remarcabilă, iar bluesurile sale conturau o experienţă de viaţă ce-şi pierduse agresivitatea. Dar aproape că i se luase de blues, cum i se ia oricărui artist de arta sa. Într-o auto-pastişă la *Dust My Broom*, intitulată *Dust My Blues,* Elmore zice că o să facă praf bluesul său, că o să-şi părăsească iubita şi că nu (mai) are timp de pierdut cu nimicurile! Şi că - fireşte! - femeia e de vină pentru toate relele! (Numai că ea, a dracului, îi trimite o telegramă ca să-i spună că l-a părăsit pentru unul care nu se ocupă cu bluesul! Situaţie ce aminteşte de căsătoria cu Georgianne). Poate de aceea imprimă o piesă numită *Elmore's Contribution To Jazz,* şi o alta numită *Pickin' The Blues,* la Chicago, în 1957. Ambele piese au ca bază un pian superb, un ritm obsedant şi o chitară mângâiată ca în nici-o altă înregistrare a lui Elmore. În câte 2'20” fiecare, Elmore şi Johnny Jones pun piatra de hotar pentru un gen care abia peste câţiva ani va căpăta o răspândire notabilă. Din înregistrările acestor ani se detaşează câteva, ce rămân antologice. *It Hurts Me Too,* la casa Chief, în 1957, piesă prelucrată după o compoziţie editată de Tampa Red în anul 1940. Inconfundabila amprentă a lui Elmore face să-i fie atribuită acestuia mai mereu. (De la versiunea Canned Heat 1967, până la Eric Clapton, 1994). Apoi *Everyday I Have The Blues)* o piesă atribuită lui Memphis Slim (Peter Chatman), în realitate o compoziţie a fraţilor Aaron & Milton Spark, imprimată la 28 iulie 1935 pentru casa Bluebird, o piesă foarte cântată în barurile din SI. Louis, în anii '30, unde va fi auzit-o şi tânărul Memphis Slim. Şi, fireşte, Rollin' & Tumblin', o melodie foarte populară şi aproape obligatorie pentru bluesmeni.

După 1958, scăpat de presiunea comercială, matur şi sigur pe sine, Elrnore James înregistrează câteva dintre cele mai bune bluesuri ale sale, şi poate ale genului. El beneficiază de ajutorul unui producător pe nume Bobby Robinson, perfect adaptat stilului şi artistului, unul dintre acei oameni din umbră fără de care multă muzică bună n-ar fi apărut ,- un Lester Melrose, John Hammond, Mel London sau, ca să se înţeleagă mai bine, George Martin de la Beatles. *The Sky Is Crying* este emblematic pentru colaborarea James-Robinson şi este unul dintre acele bluesuri care au marcat istoria genului, la propriu chiar! Este bluesul pe care l-a cântat ultima dată Stevie Ray Vaughan, în ziua când s-a urcat în elicopterul ucigaş! Înregistrat în noiembrie 1959, pentru casa Fire, *The Sky Is Crying* acumulează tensiunea emoţională până la cota unde lacrimile izbucnesc aproape din cauze necunoscute, plângi şi nu ştii de ce, plângi şi te simţi uşurat de nu se ştie ce poveri... Acesta este bluesul!

În 1961, Elmore imprimă, tot pentru Fire, *Shake Your Moneymaker*, un adevărat hit rock'n'roll, *Look Over Yonder Wall* (cu Sammy Myers la harmonică în câteva pasaje criminale!) şi *Fine Little Mama*; cu nişte exclamaţii “oh, yee!” pe care le va relua un Jeremy Spencer, la Fleetwood Mac, până la saţietate. (Acest Jeremy Spencer, ca mulţi bluesmeni albi, va face carieră şi bani cu riffurile inventate de Elmore James fără ca măcar să-şi recunoască furtul. Nimic nou, de altfel, şi Elmore preluase dela alţii, fără să-l doară capul, dar şi fără să facă averi). Şi, vorbind de bluesmenii albi, să consemnăm reacţia entuziastă a europenilor iubitori de blues, care au fost captivaţi total de muzica lui Elmore, de tehnica lui chitaristică. La apogeul valului bluesmaniac, prin 1963-1965, tot ce se ştia despre Elmore James în

Europa, era că murise. Pe cât de misterios, pe atât de mitic era tipul: puţini îl întâlniseră în SUA, şi şi mai puţini îl auziseră cântând live. Eric Clapton, John Mayall, Peter Green şi alţii îsi declară oficial descendenţa din Elmore. Iar în State, mai târziu, un Johnny Winter, John Littlejohn sau Joe Carter au un veritabil cult pentru chitaristul singular.

După 1960, Elmore James încearcă să păstreze sunetul specific din Deltă şi să-I transmită tinerilor bluesmeni. Dar noua generaţle de chitarişti negri refuză să-I urmeze, deşi mulţi se declară discipolii săi. Buddy Guy, Otis Rush, J.B. Hutto, John Littlejohn au altă experienţă de viaţă, predominant orăşenească. Amărăciunea lor, provocată de nedreptăţi existenţiale şi sociale de altă factură decât cele rurale, va duce la un gen de blues mult mai sumbru şi mai plin de angoase, sau chiar la alt gen de muzică, aşa cum va imprima Jimi Hendrix. Fondul teluric, de care pomenea George Adams, care da luminozitate cântecelor amare ale unui Muddy Waters, Howlin' Wolf sau Elmore James, e înlocuit la noua generaţie, şi la generaţiile următoare, de mâzga citadină, de viaţa petrecută în cartiere mizere si cârciumi, de frecuşuri în show-biz. De aici va începe altă epocă în blues: de la moartea lui Elmore James, care poate fi luată ca punct de reper, ca hotar. . .. .

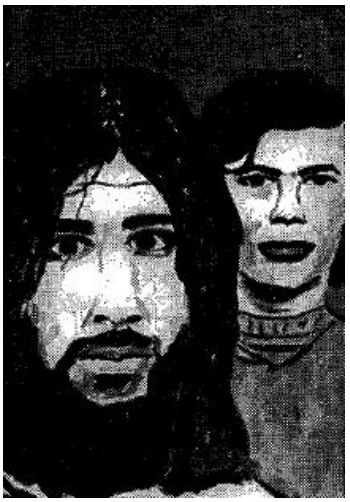
“Elmore a urmat direct logica dezvoltării bluesului din Mississippi şi l-a modernizat pentru totdeauna”, scria Mike Rowe în cartea Chicago Breakdown, publicată în 1973. Şi trebuie adaugat că Elmore James a pus punct final unui filon de bază al bluesului, cel rural, extrăgând ultima fărâmă de aur, ca un capitalist rapace. Dar ca orice mare creator, el a fundat o direcţie nouă, pe făgaşul căreia au păşit apoi mulţi bluesmeni, mai ales albi. Bogata moştenire componistică nu va fi folosită prea mult de urmaşi, poate; dar stilul său va face furori. Ce şi-ar fi putut dori mai mult?

Poate l-ar fi bucurat să vadă/audă imensa popularitate câştigată în Europa. N-a mai apucat. A murit la 24 mai 1963, în casa vărului său Homesick (predestinat nume!) James. Cauza - atac de inimă, după unele infolmaţii; complicaţii provocate de astm, răceală puternică datorată vânturi lor reci dinspre Marile Lacuri, vânturi ce măturau străzile din Chicago, şi pe care Elmore le înfrunta transpirat când ieşea, noaptea târziu, din cluburile unde îşi scuipase plămânii cântând...

A fost înmormântat în cimitirul din Durant, Mississippi, unde cumpărase o proprietate pentru soţia sa. În loc de epitaf, pe piatra sa funerară pot sta versurile:

Priveşte la mine, iubito,
Ştii, mă întorc acasă!
Când am părăsit oraşul tău
Am făcut o mare greşeală;
Dar acum mă-ntorc acasă, iubito,
Şi n-am să mai plec niciodată!
*(Coming Home Blues)*

# 10. Bluesul durerii de a trăi: CANNED HEAT



Mijlocul anilor '60 a adus un Blues Revival şi o relansare a carierelor aproape uitate. Favorabil şi profitabil rockului, mecanismul show-biz a promovat o "întoarcere la izvoare", din considerente comerciale la început, afacerea ducând în final la descoperirea unor valori culturale. Cântăreţii de country-blues, songsterii, cu oarecare notorietate în lumea neagră a Sudului, înainte de război, trăiau acum de pe urma unor slujbe obscure, în localităţi uitate. Inşi ca Mississippi John Hurt, Bukka White, Son House, Skip James, Big Joe Williams, Fred McDowell, Lonnie Johnson, James Oden, Roosevelt Sykes, deşi cu degetele bătătorite pe corzile chitărilor şi clapele pianelor, cu beregăţile răguşite de cafea şi băutură, cu plămânii afumaţi de tutun iar sufletele pârjolite de blues, reintră sub flash-urile scenelor, sub ochii publicului alb sau ai camerelor de filmat. Gloria, pentru aceşti oameni simpli, a fost de multe ori insuportabilă. Dar, cântecele lor au animat contestatarii de pretutindeni. Mişcarea pentru drepturile negrilor, audienţa planetară şi fair-play-ul grupurilor engleze, care au recunoscut că: muzica rock provine din bluesul negru, nonconformismul campusurilor studenţeşti din America, toate astea au contribuit Ia Blues Revival şi la înfiriparea bluesului alb în societatea americană, încă închistată în segregaţionism rasial.

Canned Heat a luat fiinţă în 1965, la Los Angeles, ca rezultat al întâlnirii dintre doi iubitori "fanatici" ai bluesului: Alan Wilson şi Bob Hite. Pentru viaţa unei formaţii, complementaritatea duoului principal asigură coeziunea şi stabilitatea, impune stilul şi personalitatea colectivă. Wilson şi Hite erau opuşi ca temperament şi aspect fizic, dar se completau perfect ca idei muzicale. Asocierea dintre ei a condus la apariţia unei formaţii foarte iubite, aproape o chintesenţă deloc stringentă a mentalităţii americane, în-sumatoare de tradiţii diverse şi egal deschisă către experienţe cu rezultat nobil.

Alan Wilson s-a născut la 4 iulie 1943, în Boston, Massachusetts. Copil firav şi efeminat, cu probleme de vedere, nu s-a integrat comunităţii virile şi sportive a băieţilor crescuţi în spirit războinic. A descoperit bluesul prin intermediul discurilor lui Muddy Waters. În singurătatea camerei sale, şi-a încercat avântul muzical suflând într-o harmonică până când talentul nativ şi perseverenţa l-au adus în postura flatantă a "celui mai dat naibii cântăreţ la harmonică", după aprecierea plină de năduf a chitaristului Mike Bloomfield. Este evident că Wilson a realizat cele mai fine partituri de harmonică din câte s-au auzit în blues, fie alb, fie negru. Există mulţi harmonicişti negri mai buni ca Alan Wilson; dar interpretările lor au o doză de forţă care vine din dorinţa de impunere; Wilson nu vroia să-şi impună forţat bluesul, el simţea că orice forţare provoacă durere, şi detesta asta! De altfel, dacă în blues considera că imprimările comboului condus de Muddy Waters între 1950-1955 sunt cele mai bune din câte au fost făcute vreodată, preferinţa pentru muzica lui J.S. Bach spune suficient despre fondul său sufletesc. Înscris la universitatea din Chicago, după ce absolvise cursuri la universitatea din Boston, Alan Wilson va lua licenţa în istoria bluesului. În timpul universităţii se consacră chitării, ajungând un slide-guitarist apreciat, invitat chiar de Son House la o sesiune de... înregistrări, soldată cu apariţia pe discul *Father of Folk-Blues.* Însă ceea ce îl singulariza pe Wilson era vocea sa cu timbru aproape feminin! Fără efort, el urca în registrul de sus, obţinând acel falsetto apropiat de timbrul unui Patton sau Robert Johnson, la care jinduiau mulţi bluesmeni negri, fără să reuşească! Subtil şi neconvenţional, discret şi evanescent, Alan Wilson a împărtăşit o viziune sumbră asupra lumii

contemporane. Marcate de diverse dezamăgiri, reflectare în plan muzical al frustărilor şi dezamăgirilor personale, compoziţiile lui Wilson, în care este şi vocalist, sunt printre cele mai bine cotate, nu doar în discografia Canned Heat. Sincere, lipsite de emfaza specifică epocii flowerpower, fără floricele sufocante, dar cu picanterii gen sitar, flaut, drâmbă, vioară, piesele lui Wilson rămân azi un exemplu rar urmat de expresivitate şi strălucire. Ca toţi bluesmenii, şi Alan Wilson a căpatat o poreclă: Blind Owl (Bufniţa oarbă). Se datora faptului că după spectacole, din cauza consumului emoţional, Wilson pierdea acuitatea văzului, fiind nevoit să se întindă la întuneric, dar nu pierdea limpezimea minţii, înţelepciunea...

Bob Hite s-a născut la 26 februarie 1945, în Torrance, California, într-o familie de artişti boemi, jazzmeni cu concepţii liberale, adepţi ai unei educaţii neîncorsetată de principii severe. Crescut la voia întâmplării, Bob Hite navighează printre diferite slujbe, învaţă la chitară, trompetă şi harmonică, şi se produce în diverse trupe de care era plină coasta de vest. La 20 de ani cunoştea cam tot ce ar putea fi interesant pe litoralul californian, purta barbă şi plete şi cântărea în jur de 100 kg. (În epoca lui de glorie va ajunge la 140 kg!) Jovial şi glumeţ, ca toţi oamenii graşi, Hite era predestinat să aibă probleme cardiace, mai ales că fuma ca să-şi menţină timbrul vocii, aspru, răstit, plin de forţă chiar în piesele lente, aşa-zis lacrimogene... Mare iubitor al bluesului, a colecţionat peste 30.000 de discuri, majoritatea din perioada de glorie a anilor '20-'30. Considera că John Lee Hooker este bluesmanul cel mai autentic, ceea ce denotă o exigenţă oarecum laxă, ştiut fiind că Hooker a fost totuşi un mare comerciant de blues! Fizicul masiv, căpăţâna păroasă, vocea ca un mormăit de urs i-au adus porecla The Bear, inutil de justificat de ce... Un om de o generozitate fără cusur, un entuziast, un adept al tuturor cauzelor lipsite de şansă la prima vedere, un luptător sârguincios pentru impunerea trupei pentru care şi-a sacrificat şi banii, şi sănătatea, şi în final şi viaţa, fără să socotească asta altceva decât datoria sa! Când a suferit infarctul final, la 5 aprilie 1981, ieşise de la un spectacol dat în Palomino Club, şi nu era o epocă propice pentru formaţia sa, pe care încercase să o menţină în primă linie. Dar vremea frumoasă trecuse...

Cu zece ani, şapte luni şi două zile înainte, murise Alan Wilson, şi de atunci formaţia se tot scufundase în clasamentele de specialitate. În dimineaţa zilei de 3 septembrie 1970, corpul neînsufleţit al lui Alan “Blin’ Owl” Wilson fusese găsit în sacul de dormit sub un arbore sequoia din spatele curţii lui Bob Hite, unde obişnuia să-şi aştearnă, în conformitate cu preceptele filosofiei naturiste pe care o împărtăşea şi o cânta în bluesurile sale. S-a presupus că moartea lui s-a datorat unei supradoze de droguri, că a fost sinucidere cauzată de o decepţie în dragoste, în cursul recentului turneu în Anglia, că a fost accident; adevărul n-a mai fost răscolit... Cert e că Alan deschidea toamna neagră a lui 1970: la 18 septembrie murea Jimi Hendrix, iar la 4 octombrie - Janis Joplin. Şi toţi trei aveau aceeaşi vârstă - 27 de ani! Căderea pe altarul artei căreia te-ai dedicat până la ardere să fie un semn al... Dar cine poate justifica o moarte prematură?

... Singura consolare - că Wilson şi Hite s-au completat şi în moarte, aşa cum o făcuseră în arta lor. Trist, dureros, ireparabil! Chiar dacă în urma lor a rămas muzica; parcă ştia el, Bob Hite, de ce repeta după fiecare concert: “And don't forget the Boogie!”

S-au întâlnit în magazinul de discuri Rancho Music Shop, unde lucra - unde ar fi lucrat mai cu plăcere un colecţionar? - Bob Hite. După ce timiditatea a dispărut în relaţiile fireşti între un cumpărător discret, tăcut, abia îndrăznind să întrebe de vreun titlu, şi un vânzător gălăgios, deprins să trăncănească la nesfârşit, până se hotărăşte clientul să cumpere, un vânzător-colecţionar care va fi fost surprins văzând că inofensivul cumpărător dovedeşte apetit vorace pentru discuri pe care el însuşi le-ar fi cumpărat a doua oară dacă ar fi avut bani destui - ei bine, discuţiile s-au lungit, iar părerile celor doi s-au completat de minune - despre blues, despre bluesmeni, despre (ce lipseşte în) muzica momentului, şi aşa mai departe.

În 1965 existau puţini albi care cântau blues în America, mai toţi în Chicago, şi singura formaţie cu oarecare faimă era cea condusă de Paul Butterfield, în care erau totuşi câţiva negri. Hotărând să facă un grup numai de albi, cei doi - Wilson şi Hite - procedau oarecum ca englezii, care totuşi nu cântau numai blues. De altfel, nici grupul californian nu şi-a propus de la început să cânte numai blues, ci să readucă spiritul bluesului autentic în ritmurile contemporane, taxate ca puerile şi sărace, tot soiul de chestii ca beach-pop, hippie-dippie, twist-and-shout, singer-song-folk etc. Au început să-şi aleagă partenerii. Baterist au găsit pe Frank Cook, specialist în jazz. Basist, o perioadă scurtă, pe Stuart Brotman (mai târziu în grupul Kaleidoscop); înlocuit de Mark Andes (mai târziu la Spirit, Jo Jo Gune etc.); şi în fine, un basist stabil, Larry Taylor, născut la 26 iunie 1942, în Brooklyn, New York. Poreclit deja “The Mole”, din cauza unei aluniţe pe obraz, din cauza aerului de cârtiţă în mişcare căpătat în timp ce cânta, sau din cauza cheiurilor unde copilărise, Taylor (ai cărui muzicieni favoriţi se numeau Beatles şi Booker T. &The M.G.'s) cântase cu Jerry Lee Lewis în turnee şi lucrase în studio pentru Monkees (care, se ştie, începuseră prin a fi actori într-un serial TV pentru adolescenţi şi sfârşiseră vânzând milioane de discuri, ca “rivali” ai Beatles-ilor!). Al doilea chitarist - în fapt, lead-chitarist - a fost găsit Henry Vestine, poreclit “Sunflower” din cauza faptului că era blond. Vestine era de câţiva ani un chitarist destul de bine cotat şi făcuse parte din componenţa câtorva trupe californiene. Câteva luni “trăise” în familia Mothers Of Invention, grupul lui Frank Zappa, şi numele său figurează pe discul *Freak Out,* primul oficial al diabolicului... Muzica lui Zappa fiind prea complicată şi deloc plăcută pentru Vestine, acesta părăseşte gaşca zăpăcită şi pune o mână dibace la eforturile Canned Heat. Născut la 24 decembrie 1944, în Washington D.C., cu muzicieni preferaţi ca Buffalo Springfield şi Taj Mahal, adept al manierei chitaristice impuse de Hendrix, Henry Vestine se delecta cu compoziţii semnate de Ravel, în interpretări clasice! Dacă Vestine n-a avut o predilecţie accentuată spre blues, stilul şi feelingul său pe chitară au adus un plus de modernitate soundului imprimat de Canned Heat, şi au “păcălit” mulţi ascultători, făcându-i să creadă că ascultă un grup de rock autentic, nu unul de rhythm & blues electric! De notat că sunetul chitarei lui Vestine este al treilea element definitoriu pentru ceea ce a făcut Canned Heat, şi este obţinut cu ceva timp înaintea altor trupe mai bine mediatizate... Cu venirea lui Taylor în formaţie, Canned Heat şi-a închegat formula şi s-a consacrat concertelor locale. Repertoriul era alcătuit din reluări ale unor bluesuri mai mult sau mai puţin cunoscute, şi încercări proprii în maniera ştiută.

Numele ales l-au găsit pe un disc din 1928 al lui Tommy Johnson (1896-1956) - *Canned Heat Blues.* Cântecul descrie efectul stimulant al produsului farmaceutic numit *Sterno)* destinat în principiu să deblocheze creierele obosite, dar utilizat de beţivi şi toxicomani ca metodă curentă de a-şi menţine trezia sau a-şi prelungi euforia. Excesul de Sterno este mortal, chiar Tommy Johnson a murit ca urmare a consumului nemăsurat de “produs” şi whisky. Nu conotaţiile halucinogene au condus la alegerea numelui, dar nu se poate nega că Wilson şi Hite n-au avut în vedere asta, ştiind că în 1965, California “visa” bine cu ajutorul substanţelor dopante...

În 1966, după vreo opt luni de încercări, concerte şi aprecieri, laudative peste măsură, din partea unora ca Paul Butterfield, Mike Bloomfield sau Charlie Musselwhite, de aproape aceeaşi vârstă, dar cu un renume consolidat la Chicago, Canned Heat au gata nişte piese pentru un disc. Benzile demo şi cele pirat din concertele premergătoare primului LP au fost editate când numele grupului devenise notoriu. Titluri ca *Vintage Heat* sau *Live At Topanga Corral* sunt azi comori pentru colecţionari. Chiar dacă înregistrările bootleg sunt în mare parte cover-versiuni după compoziţii celebre - *It Hurts Me Too* (după Elmore James), *I Wish You Would* (după Billy Boy Arnold) sau *I'd Rather Be The* Devil (după Howlin' Wolf) - ele erau primite excelent de un public care nu prea avea idee ce înseamnă bluesul adevărat; dar şi astăzi, ştiind mai multe despre fiecare nume şi titlu în parte, impresia este foarte

bună, partiturile reînnoite de Canned Heat au frăgezime şi prospeţime nealterată după circa trei decenii! ...

Semnând un contract cu Liberty Records, o casă independentă din Los Angeles, Canned Heat editează în vara lui 1967 primul LP, intitulat ca şi grupul, *Canned Heat.* A fost un succes aproape instant, dar deloc surprinzător. Între timp, concertele pe coasta californiană, în colegii şi campusuri, în cluburi şi săli specializate, creaseră un orizont de aşteptare, ca şi o reputaţie ce aştepta consacrarea. Apariţia la Monterey Pop Festival, în iunie 1967, alături de nume ca Janis, Hendrix, The Who, Otis Redding, Mamas & Papas, Jefferson Airplane, Country Joe & The Fish şi alte nume celebre deja, conferise peste noapte statut de star formaţiei, şi nu fără motiv. Canned Heat aducea o noutate în apariţiile de discuri LP, şi asta la un nivel sesizabil de orice iubitor al bluesului. Dintr-o dată, formaţia oferea ascultători lor două modalităţi de a cânta bluesul, amândouă susţinute remarcabil de vocalişti cu valoare apropiată şi resurse autentice. Una era modalitatea falsetto, a lui Alan' “Blind Owl” Wilson, alta era modalitatea “rough”, a lui Bob “The Bear” Hite, în stilul consacrat de Howlin' Wolf, Muddy Waters ori Bukka White. Particularitatea vocilor, niciodată amestecate în aceeaşi piesă, admirabil susţinute de secţia ritmică şi contrapunctate de harmonică, sprijinite pe chitara slide sau lead, mânuită pe rând sau concomitent de Vestine şi Wilson, totul bulversa ascultătorul de blues, obişnuit cu stilul monocord al înregistrărilor de toată mâna. Poate că aici se află un secret al formaţiei, în această balansare permanentă între extreme, întregul rezultat fiind dinamic şi îmbietor, aspru şi catifelat, nou şi totuşi arhicunoscut!... Ca să comitem metafore, am zice că boogie-ul supraîncărcat ca un vas de contrabandă, promovat de Bob Hite, îşi găseşte contraponderea în fragilitatea serafică, ezitantă şi discretă, parcă venită din altă lume, a lui Alan Wilson. A se asculta cu atenţie *Bullfrog Blues* şi *Help Me)* ca să nu mai pomenesc versiunea *Rollin' And Tumblin'*, inclusă şi în filmul despre festivalul de la Monterey...

Primul album şi filmul asigură formaţiei locul alături de numele importante ale scenei. Încep solicitările de colaborare, printre cei dintâi fiind Dr. John. În vara lui 1968, formaţia era celebră iar casa lui Bob Hite era deschisă tuturor acelora care aveau ceva de spus în domeniul blues-rock. John Mayall, “tatăl” bluesului britanic, practic necunoscut în America, vine să se documenteze în Los Angeles, despre ce înseamnă totuşi bluesul! El locuieşte vreme de trei săptămâni într-un cort afară din oraş, în munţi, aproape ca un indian, încălzind mâncarea la foc de vreascuri şi spălându-se în apa unui pârâu din apropiere. Câteva zile poposeşte în casa lui Bob Hite. Amintirile de neuitat sunt imprimate pe discul *Blues From Laurel Canyon,* în piesa *The Bear.* Participă la câteva înregistrări ale noului album Canned Heat şi realizează o legătură de suflet, care va rodi şi mai târziu. Este o formă de comuniune obişnuită rockerilor adevăraţi, ca şi bluesmenilor...

În ciuda succesului obţinut şi a perspectivelor atractive, Frank Cook, bateristul, părăseşte formaţia, revenind la dragostea dintâi, jazzul. Este înlocuit de un mexican “cu sânge albastru”, Adolpho “Fito” de la Parra, născut la 8 februarie 1946, chiar în Mexico City. Pe lângă baterie, Fito mai cânta la orgă şi chitară, iubea toate formaţiile de blues şi îndeosebi îi plăceau John Lee Hooker şi Muddy Waters. Afirmând despre sine că s-a născut pentru a fi un membru Canned Heat, Fito de la Parra a rămas până azi singurul care n-a părăsit niciodată formaţia. Căci, afară de cei doi dispăruţi fizic, toţi echipierii au venit şi au plecat, au revenit şi n-au mai plecat, fluctuaţia neafectând construcţia câtă vreme cele două structuri de rezistenţă au... rezistat!

Considerată “de aur”, formula Wilson-Hite-Vestine-Taylor-de la Parra - sau Blind Owl-The Bear-Sunflower-The Mole-Fito înregistrează două albume, inegale valoric, absolut obligatorii pentru istoricul genului: *Boogie With Canned Heat* şi *Living The Blues,* ambele editate în acelaşi an 1968. *Boogie With C.H.* conţine 10 piese antologice. Între ele, *On The Road Again* este cea mai cunoscută, un adevărat hit-

single. Deschisă şi închisă cu un solo de sitar (să nu uităm că ne aflăm în California modelor orientale!), suspendată ca într-o echilibristică pe frânghia riffurilor legate de Vestine, cu “plasa” asigurată de basul lui Taylor şi tobele lui Fito, cu briliante pasaje de harmonică şi slide-guitar, piesa are ceva ca o demonstraţie impecabilă şi impresionantă a capacităţilor creatoare proprii lui Alan Wilson, chiar dacă este o compoziţie semnată de James Oden. Wilson îşi dă măsura în *An Owl Song* o încrengătură de sunete ale chitarei şi harmonicii, cuceritoare şi de nedespărţit. *Amphetamine Annie,* atribuită lui Bob Hite, este o prelucrare a cântecului *The Hunter, semnat* de Albert King, în stil umoristic, extrem de potrivit pentru ca mesajul clar anti-droguri să nu aibă tenta insuportabilă a predicilor oficiale... Henry Vestine îşi afirmă calităţile de chitarist subtil în piesa *Marie Laveau,* exclusiv instrumentală, ajutat de harmonica damnată... În final, *Fried Hookey Boogie,* semnată de Larry Taylor (dar aproape o pastişă după *Endless Boogie,* al lui John Lee Hooker, de unde şi jocul de cuvinte hookey-hooker, care s-ar traduce “târfa frigidă trage chiulul”) are o durată de 11 minute şi permite fiecărui membru al formaţiei să-şi etaleze virtuozitatea instrumentală în solouri remarcabile, adevărate slalomuri printre jaloane aşezate de “dirijorul” Bob Hite în stilul unui animator de adunări electorale (fără majorete şi fără joben tip Uncle Sam!)...

Gustul lungimii odată încercat, grupul scoate la sfârşitul lui '68 un dublu LP - *Living The Blues,* categorisit drept monstruos de specialişti. Asta datorită dimensiunii epopeice a piesei *Refried Boogie)* aproximativ 40 de minute, înregistrată live în sala Shrine, L.A. Este o improvizaţie pe scheletul ultimei piese de pe albumul precedent, categoric influenţată de performanţele jazzmenilor, temele melodice fiind extinse până la limita posibilă şi trecute pe rând de la un component la altul. Aplauzele spectatorilor punctează, ca de obicei, entuziaste, înregistrarea, trădând gustul epocii. Pusă pe două feţe ale unui disc, lucrarea se aseamănă cu una din piesele înregistrate la Ludlow Garage de Allman Brothers Band în 1970. Celălalt disc conţine pe o faţă câteva bijuterii de mică întindere. *Poney Blues,* reluat după Charley Patton; *My Mistake,* un microtur de forţă al lui Alan Wilson; *Going Up The Country,* o prelucrare a aceluiaşi Wilson după piesa *Bulldoze Blues)* semnată şi înregistrată prin 1927 de Henry “Ragtime” Thomas. Acest cântec, vândut în milioane de exemplare, ilustrează cel mai bine modul cum au înţeles Wilson şi Hite să reactualizeze bluesul, fără să-l trădeze. Nu doar că Alan Wilson îşi etalează frumuseţea de voce în falsetto; el alege, şi un instrument potrivit cu mentalitatea modernă; dar perfect încadrat tradiţiei. Flautul de metal în locul naiului utilizat de Thomas este, dacă vreţi, găselniţa unui tip inspirat, ca să nu mai scriu semnul unui genial muzicant, că pare demonetizare... Intrat în patrimoniul culturii rock, inclus în deschiderea coloanei sonore a filmului *Woodstock* - 3 *Days of Peace & Music, Going Up The Country* a fost receptat şi ca un imn flower-power, cu valoare internaţională şi inalterabilă.

Dar noutatea remarcabilă a discului *Living The Blues* o constituie suita în opt părţi cu o durată de 19 minute şi ceva, *Parthenogenesis/Nebulosity,* un veritabil psyhedelic-blues, cum s-a scris. Ambiţioasă, diversificată, cu ruperi de ritm şi culoare, cu supraetajări instrumentale, unitară în construcţie, dar lipsită de monotonie, fără solouri gratuite sau umplutură, suita se aşează în contextul căutărilor rockului din acea epocă, dar rămâne un moment singular în blues.

Partea întâi este deschisă de Alan Wilson, la jaw-harp (românească drâmbă; dar în America se spune şi jew-harp, ceea ce ar veni harpă evreiască!) şi de chitaristul John Fahey, invitat pe disc. Partea a doua este un recital de harmonică, *Five Owl,* suprapunere de cinci înregistrări diferite la acelaşi instrument. Urmează un duet între Bob Hite şi John Mayall, primul vocal, celălalt la honky-tonk piano, în stil pur country-western. Segmentul se intitulează *Bear Wires,* ceea ce sugerează că Mayall şi-ar fi luat titlul discului său *Bare Wires,* din anul 1968, de la această piesă. Numai că discul lui Mayall a fost lansat în iunie '68, iar vizita în California, şi întâlnirea cu Bob “The Bear” Hite, şi înregistrările au fost făcute în august '68! Partea

a patra se intitulează *Snooky Flowers,* şi aduce în prim plan pe Larry Taylor şi Fito de la Parra, percuţia fiind mai penetrantă decât basul, dar ambele bine rotunjite. *Sunflower Power* este porţia lui Henry Vestine, care face şi el un mixaj de cinci partituri pentru chitară, agresive şi muzicale, iritante şi calmante totodată! Din nou Alan Wilson execută un număr la chromatic-harmonica, în *Raga Kali* unde se aud lascive sunete de provenienţă indiană, la alte instrumente decât sitarul. Partea a şaptea, *Icebag,* este un blues instrumental în stilul “made in Chicago”, o reverenţă făcută lui Albert Collins, prieten al Canned Heat, a cărui poreclă era “Iceman”. În finalul suitei revine Alan Wilson cu jaw-harp, provocând o ploaie de sunete ce sugerează atmosfera copilăriei, după cum vrea să ne facă să credem titlul *Childhood's*. Concluzie: suita arată disponibilitatea şi abilitatea formaţiei de a explora teritorii depărtate de tradiţia bluesului, aducându-l la origine prin metode nesofisticate, şi mai ales fără să forţeze nota... Explorare reuşită!

1969, pe lângă multe concerte şi jam-sessions în stilul comunităţilor hippie, aduce un nou album de referinţă: *Hallelujah.* 11 piese, una mai fierbinte ca alta, sculptează poziţia grupului în istoria muzicii blues-rock. Pentru că materialul strict muzical este excelent şi inutil de, descris, vom consemna câteva particularităţi de natură extra-muzicală. Bob Hite aduce ofrandă lui Tommy Johnson, în piesa *Canned Heat,* la modul sobru, neutru, dar cu lacrimile abia reţinute, le ghiceşti sub pleoape. Altă reverenţă, ca de la grăsan la grăsan, Hite o face lui Fats Domino, în *Big Fat,* reluare a primului million-seller al lui Domino, *The Fat Man* (din 1948). Nu lipsesc sclipirile lui Alan Wilson, *Time Was* fiind iarăşi un hit-single. Încă o dovadă a disponibilităţilor întregului grup este compoziţia-parodie *Sic'em Pigs,* o diatribă anti-poliţie, ale cărei excese contra mişcării sunt notorii în epocă. Scrisă în manieră hard-rock, piesa are “acompaniament” de guiţări, grohăieli, schelălăieli şi cotcodăceli, sirene de poliţie şi “sfaturi” ale caraliilor sictiriţi, după ce-au bătut bine cu pulanul... În fine, să consemnăm cu majuscule demonstraţia de virtuozitate stereo la chitară, executată de Vestine şi Wilson în Get *Off My Back,* realizare net superioară arhi-lăudatei Whole *Lotta Love,* a lui Jimmy Page, care o mai şi furase de la Willie Dixon, pe, deasupra! ...

Am pomenit înclinaţiile ludice ale grupului. Să amintim un cântec scos în 1968, mai întâi sub formă de desen animat pentru TV. *The Chipmunk Song* este o versiune comic-boogie a unui hit din 1958, unul din acele Christmas-song care se vând de sărbători şi se ascultă peste tot fiindcă aşa e moda. Gluma celor de la Canned Heat - sau mai degrabă a producătorului de la Liberty Records, Ross Bagdasarian (alias David Seville) - are însă o latură serioasă, fiind o interferenţă a rockului cu lumea desenelor animate, ca şi *Yellow Submarine,* al Beatles-ilor; la o altă scară. Dar cum fanii desenelor animate erau şi fanii rockului, strategia casei de discuri e străvezie...

Tot 1969, consemnează prezenţa Canned Heat la Woodstock. Deşi grupul nu este inclus în prima versiune a filmului (ca şi în cazul lui Janis Joplin şi Johnny Winter, greşeala va fi remediată peste... 25 de ani, le re-editarea peliculei, netăiată!), prezenţa scenică este o lumină distinctă între atâtea valori şi cabotinisme, între revoltaţii autentici şi cei de paradă şi de... parale (ca ipocrita Joan Baez, o comunistă care a făcut bani şi a cumpărat castele în Franţa miorlăind ce rău trăiesc oamenii în societatea capitalistă!). Finalul lui 1969 aduce prima compilaţie *Best Of Canned Heat;* numită Cookbook pe a cărei copertă sunt trecute locurile şi localurile unde concertase grupul, iar ilustraţia montează expresiv diferite fotografii din copilărie ale componenţilor, plus previzibila afişare a portretelor pe nişte cutii de conserve de 27 de cenţi ...

Succesul celor patru albume, scoase în numai trei ani, provoacă dezordine în viaţa formaţiei. Pretextând neînţelegeri cu Larry Taylor, Henry Vestine părăseşte grupul, fiind de negăsit câteva luni. Înlocuitorul este Harvey Mandel, un chitarist format la Chicago alături de un Mike Bloomfield, Barry Goldberg sau Charlie

Musselwhite. Prolific, el scosese deja două albume sub nume propriu, între care primul, cu Graham Bond, Barry Goldberg şi Steve Miller - *Christo Redentor*- fusese bine cotat de critică. (După perioada lui cannedistă, va continua să editeze discuri bine primite de critici, ca şi de un public restrâns, dar pretenţios). La puţin timp de la venirea în trupă, Mandel se integrează perfect, iar chitara sa, mai puţin rea decât a lui Vestine, aduce un spor de melancolie, supralicitând cumva linia lui Alan Wilson. Un analist atent al muzicii Canned Heat ar găsi în prezenţa lui Mandel o dezechilibrare a raportului stabilit între Wilson şi Hite, discurile următoare fiind înclinate spre fineţea discretă a lui Wilson, chiar- dacă unul a fost înregistrat live - celebrul *Live in Europe,* din 1970.

Acesta a şi fost un succes, realizat în Anglia, în timpul turneului prilejuit de invitarea la BBC, datorită prezenţei în Top Of The Pop, emisiune ce nu necesită prezentare. Turneul a fost triumfal şi reconfortant, dar nu pentru Alan Wilson. Lui i-a adus numai necazuri, iar despărţirea de prietena sa l-a făcut KO. O secvenţă dintr-un concert londonez ni-l arată răvăşit, aproape inconştient, cu echilibru fragil, încercând să-şi exorcizeze demonii prin cântec... Starea depresivă se regăseşte şi în două compoziţii incluse pe următorul LP de studio, *Future Blues,* apărut în acelaşi 1970. *My Time Ain't Long* este o întrezărire profetică a destinului propriu, deşi vorbeşte despre distrugerea pădurilor, a naturii şi a ozonului planetei, un cântec ecologist cu valenţe actuale oriunde. *London Blues* este - ca versuri şi sound cântecul unui om care şi-a pierdut credinţa în natura umană, strigătul stins şi neputincios al unui disperat care nu mai găseşte în sine curajul de a trăi, deoarece presimte alte dureri, alte deziluzii, alte surpări în viaţa sa şi a celor pe care îi iubeşte. Acesta este bluesul durerii de a trăi, şi nu putea fi scris decât într-o metropolă ca Londra, unul din cele mai poluate oraşe ale lumii în acei ani, şi probabil unul dintre cele mai angoasante pentru un străin inadaptabil. Dar amândouă cântecele prefaţează tragedia din 3 septembrie, şi prin asta capătă o importanţă poate negândită de autorul lor...

*Future Blues* are însă şi alte cântece, unde se afirmă Harvey Mandel cu solouri de chitară filtrate cu meticulozilate. În *Skat* cântă iar la pian Dr. John. *So Sad* este altă piesă “cu mesaj” din partea lui Bob Hite, care condamnă rapacitatea umană şi stupiditatea politică a războiului rece (război care trebuia să fie hot, scurt şi să curme suferinţele milioanelor de oameni aflaţi dincolo de zid!). Dar piesa forte a discului va fi*, Let's Work Together*, compusă de Wilbert Harrison, unde Bob Hite face o realizare vocală de excepţie, cu titlu definitoriu pentru renumele Canned Heat. Discret pusă în evidenţă, chitara lui Mandel se conjugă ideal cu vocea arhetipală a lui “The Bear”, într-un mesaj clasic şi euforic, necesară echilibrare a tristeţii lui Wilson.

*“Înainte ca lucruile să meargă rău, ele au mers bine,*
*Dar fiecare a început să-şi facă de cap, şi-aşa a venit răul,*
*Dar hai să lucrăm împreună, şi-o să fie mai bine... “*

Nu-i cine ştie ce “mesaj”, dar piesa zburdă şi lasă o impresie proaspătă, şi nu poţi să-i refuzi iubirea... Editată single, a urcat în topul britanic până pe locul trei. A fost scoasă şi în România, de Electrecord, în 1971, pe un disculeţ cu *Badge,* a grupului Cream, cu *Sympathy,* a trupei Rare Bird, şi încă una care n-am reţinut-o. Una peste alta, *Future Blues* este o izbândă; dar este şi ultimul pe care se regăseşte formula secretă a alchimiei Canned Heat, acea alternanţă de forţă şi fragilitate, de canon şi inovaţie, de armonie şi solouri, în care prestaţiile luiBob Hite şi Alan Wilson au naturaleţea marilor muzicieni, indiferent de genul profesat.

Alte mişcări de personal se petrec în vara lui 1970, după apariţia discului. Larry Taylor şi Harvey Mandel părăsesc grupul pentru John Mayall. Revine Henry Vestine (care nu va mai pleca); basul e preluat de alt mexican - Antonio “Tony” De la Barreda. Această componenţă apare pe albumul *Hooker'n 'Heat,* înregistrat în mai şi august 1970 cu John Lee Hooker, şi atribuit de obicei acestuia. Aici se pare că sunt

ultimele înregistrări ale lui Alan Wilson, iar harmonica lui are pe alocuri tuşeul cântecului de lebădă, o conectare metafizică la ceea ce numim şi bănuim a fi lumea de dincolo. Poate că de asta va spune J.L. Hooker că “Blind Owl” este “cel mai mare cântăreţ la harmonică dintotdeauna”. Reascultat după ani, albumul pare totuşi o găselniţă de-a lui John Lee Hooker, care a ştiut să-şi vândă bine compoziţiile în lunga sa viaţă, şi-oricum, e mai puţin “fierbinte” decât *Memphis Heat,* discul scos în Franţa de Memphis Slim şi Canned Heat, în 1973.

După moartea lui Alan Wilson, în formaţie vine Joel Scott Hill, un chitarist competent, dar mult sub nivelul de talent al dispărutului. Trece aproape un an până când se adună materialul unui nou LP. *Historical Figures And Ancient Heads* (1972) are pe copertă un fel de glumă: statuile de ceară ale componenţilor trupei, bătrâni şi bărboşi, în faţa unui portret de familie ca în vechile case burgheze. Pe lângă Vestine, Hill şi Mandel (revenit temporar) fac solouri de chitară, fiecare în stilul lui, ceea ce duce la o lipsă de coeziune, dar nu la monotonie. În piesa *Rockin' With The King* este prezent, vocal şi pian, Little Richard. Bob Hite explorează muzica pieilor roşii în *Cherokee Dance* şi *Utah* unde emite partitura vocală prin megafon!

1973 aduce colaborarea cu Memphis Slim şi un LP numit *New Age,* iar componenţa include pe James Shane, vocal şi chitară, în locul lui Hill, şi Richard J. Hite jr., fratele lui Bob, în locul lui Tony De la Barreda. Apare şi un pianist cu normă întreagă, Ed Beyer, a cărui compoziţie intitulată *Election Blues* este un pamflet bonom la realegerea lui Richard Nixon preşedinte pentru al doilea mandat, deşi toată lumea era contra. Dar lumea, sastisită de politică, nu se prezentase la vot în număr suficient să respingă pe cel mai controversat politician american postbelic... Aviz amatorilor de absenteism!

Nici James Shane nu se ridică la valoarea lui Alan Wilson, deşi se străduieşte. El va rămâne în grup până în anii '90, dar neşansa lui afost să înlocuiască un tip de... neînlocuit! Constatând regresul, casa Liberty renunţă la contract. Este semnat un contract nou cu firma Atlantic, şi înregistrat rapid LP-ul *One More River To Cross,* în septembrie 1973, editat în decembrie, acelaşi an. Deşi s-au schimbat studiourile, rezultatele comerciale nu s-au simţit, în pofida unei concepţii muzicale meritorii, şi a unui sound izbutit, aşa cum se aude azi. Sau să fie nostalgia după anii ' 70?

Dar cei şapte ani “graşi” acordaţi de Dumnezeu formaţiei Canned Heat trecuseră. Au urmat cei şapte ani slabi. Bob Hite a muncit enorm să menţină grupul pe linia de plutire. Pe lângă problemele muzicale, el avea necazuri cu sănătatea, iar destrămarea căsniciei a fost lovitura de graţie. Divorţul l-a adus în stare de faliment. Ca să-şi plătească datoriile către nevastă şi alţi creditori, a fost nevoit să-şi vândă fabuloasa colecţie de discuri. Şi dacă o femeie poate fi înlocuită, colecţia nu; ceea ce, pentru un colecţionar, este echivalent cu moartea. Vânzările repetate din 1980 grăbesc infarctul final din prima duminică a lui aprilie 1980. Artistul din Bob Hite tresărise ultima dată în timpul înregistrărilor pentru discul *Dog House Blues,* apărut în 1982, la Happy Bird Records. Este, s-ar zice, pulsaţia unei inimi care a bătut doar pentru blues, în câteva secvenţe de harmonică, instrument la care Bob '“The Bear” Hite nu se întrecuse cu Alan Wilson, fiecare având partea lui de... platină! Ca şi Wilson în ultimele piese, Hite dă în *Hell's Just Down The Road* strălucirea bluesului autentic, cel provenit din durerea de a trăi, singura care merită cântată!

Esenţialul fusese imprimat. Dar înregistrările pirat, compilaţiile şi reeditările aiurea nu s-au sfârşit, cum se întâmplă de regulă în show-biz. Canned Head se consumase. Chiar dacă Fito-Vestine-Larry Taylor şi James Shane au continuat (şi continuă încă) să activeze, să editeze alte discuri - şi nu rele - mirajul anilor de glorie n-a revenit. N-aş îndrăzni să afirm totuşi că supravieţuiesc gloriei aduse în principal de cei morţi. În fond, cei patru păstrează un mod de viaţă care este al lor, şi nu pot fi condamnaţi că fac săli pline pe unde concertează (la Londra sau Budapesta, la Turku, în Finlanda, sau în Australia).

Nu sunt vreun exclusivist să proclam o lozincă de tipul “Blues not dead!” Fără blues, n-ar fi existat nebunia numită rock. Cui să mulţumim pentru asta?

# BIBLIOGRAFIE

Întrucât cartea de faţă nu are pretenţia unei lucrări strict specializate, fişa de mai jos este mai mult expresia mulţumirilor pe care le merită autorii, decât un instrument de lucru.

**Sheldon Harris** - *Who's Who* - Blues; *A Biographical Dictionary of Blues Singers;* Arlington House Publishers, 1979
**Giles Oakley** - *The Devil's Music - A History Of The Blues;* Ariel Books B.B.e. 1983
**Gerard Herzhaft** - *Encyclopedie du Blues;* Seghers, 1990
**Amold Shaw** - *The World Of Soul;* Cowles Book Company, 1970
**Paul Oliver** - *The Story Of The Blues;* Penguin Books, 1972
**Mike Leadbitter** - *Delta Country Blues;* Blues Unlimited, 1968
**Sam Charters** - *The Bluesman;* Oak Publications, 1967
**Mike Rowe** - *Chicago Breakdown;* Edison Bluesbooks, 1973
**Leonard Feather** - *The History Of The Blues;* Ch. Hansen Music & Books
**William Ferris jr.** - *Blues From Delta;* Studio Vista, 1970
**Perry Bradford** - *Born With The Blues;* Oak Publications, 1965
**Paul Oliver** - *Conversation With The Blues;* Cassell, 1965

Consilier editorial: Viorel Marineasa
Redactor: .Gabriel Marineasa
Tehnoredactor: Dorin Davideanu
Imprimat la
**Tipografia Marineasa**
Str. Mureş, nr. 34,
Timişoara - România